

Schriften der Gesellschaft



für Theatergeschichte


LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte.
Band 7.

Theaterkritiken und dramaturgische Aufsätze

von

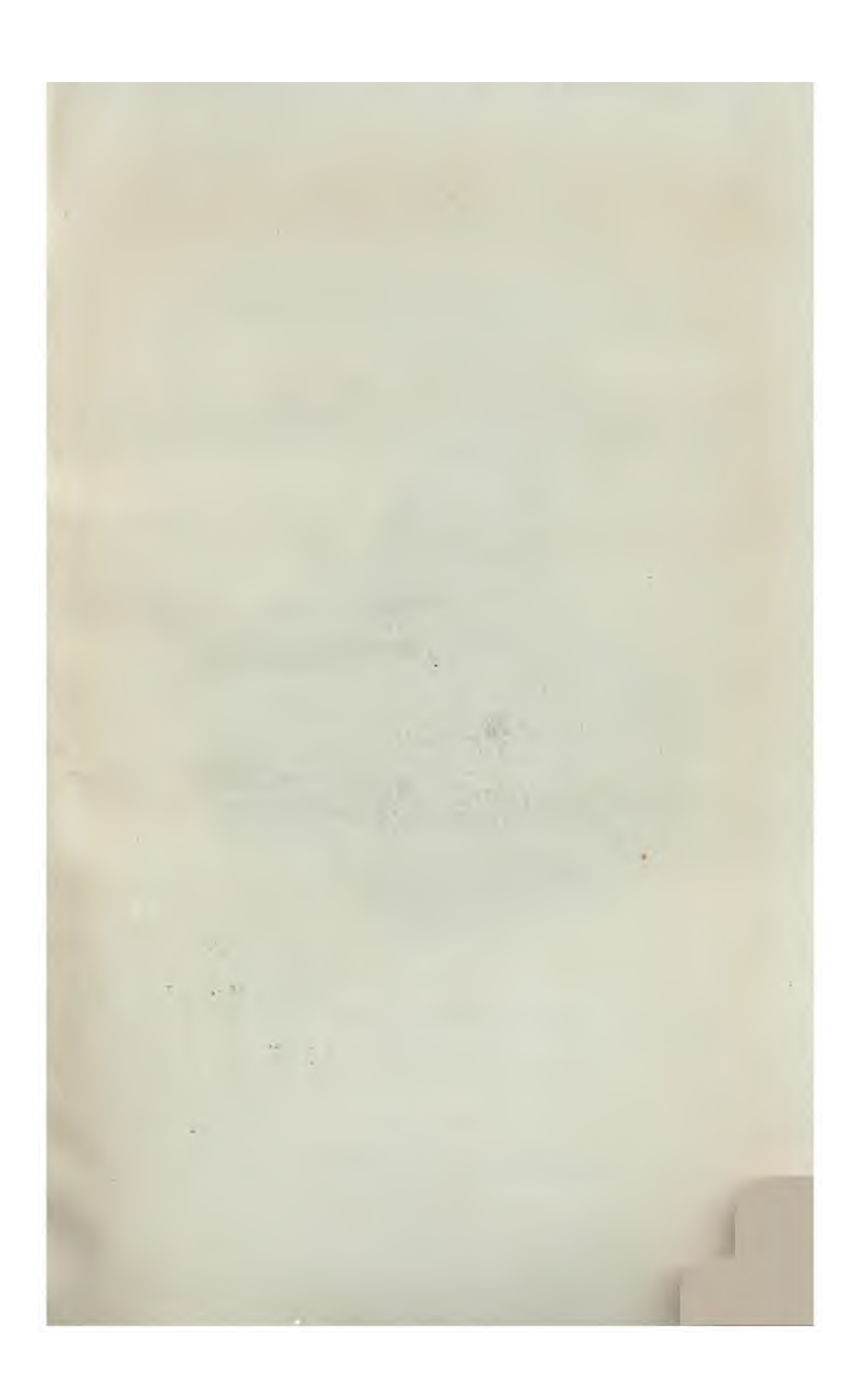
Heinrich Laube.

Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von

Alexander von Weilen.

Band 1.

Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1906.





Heinrich Laube

Jugendbildnis nach F. Randel (1836)

Theaterkritiken
und
dramaturgische Aufsätze

von

Heinrich Laube.

Gesammelt, ausgewählt und mit Einleitung und Anmerkungen versehen von

Alexander von Weilen.

Band 1.

Mit zwei Porträts Heinrich Laubes nach F. Randel und Friedrich Pecht.

Berlin
Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte
1906.

Druck von Otto Elsner, Berlin S.

Jacob Minor

zugeeignet





Heinrich Laube

Nach einem Gemälde von Fr. Pecht



Inhalts-Verzeichnis

VI. Aus „Neue Freie Presse“ (1867, 1868, 1870, 1871).

VII. Aus „Deutsche Rundschau“ (1875).

Einleitung

Die Anmerkungen und die Register befinden sich am Schlusse des zweiten Bandes

So abseits vom Theater scheinbar die Jugend Laubes [1]) im bürgerlichen Elternhause zu Sprottau verlief, auch in seiner Kindheit fehlt es nicht an Episoden, die, an sich bedeutungslos, durch seine spätere theatralische Sendung auf die Zukunft hinzuweisen scheinen. Ein Puppenspiel im Wohnzimmer des Großvaters steht noch lebendig vor den Augen des Greises, der seine „Erinnerungen" aufzeichnet; seine rednerische Begabung, die ihn zur Theologie treibt, findet in Deklamationsübungen auf der Bürgerschule wie auf dem Glogauer Gymnasium frühe Anerkennung [2]), ohne daß er selbst diesem Talente, das er mütterlichem Einflusse zuschreibt, Wichtigkeit für sein künftiges Leben beilegte. Aber die Heimat, Glogau und später Schweidnitz, haben dem angehenden Studenten auch die Bekanntschaft mit der wirklichen Bühne vermittelt, auch die vielgenannte Gesellschaft Butenops, des Vaters der Emilie Anschütz, machte ihn schon 1818 mit der zeitgenössischen Theaterliteratur vertraut, während er zur Lektüre selbst der Schillerschen Dramen erst durch einen Vetter angespornt wurde. Es gelang ihm, wie er selbst ergötzlich schildert, hinter die Kulissen zu kommen und einen flüchtigen Blick in das Theaterwesen zu tun, das ihn niemals an und für sich anzog und auch nicht den landläufigen Knabenwunsch erweckte, selbst agierend auf der Szene zu stehen, sondern ihn nur mit dem heißen Wunsche, der Bühne eigene Schöpfungen einmal zuführen zu dürfen, erfüllte. Jedenfalls ist es charakteristisch für den nüchternen, praktischen Dramaturgen, daß ihm so bald die Illusion des Theaters geraubt war. Wenn das Versagen eines Pistolenschusses ihn zu Bedenken über theatralische Hilfsmittel anregt, hat der künftige Bühnentechniker seine erste Lehre erhalten, und wenn wir ihn später die „Natürlichkeit" zur ersten Pflicht der dramatischen Redekunst erheben sehen, gedenken wir mit ihm seiner Mutter, die sein Augenmerk auf das unnatürliche Gebaren gewisser

[1]) Statt jeder weiteren Literaturangabe verweise ich auf den eben erschienenen Artikel Houbens in der „Allgemeinen Deutschen Biographie" 51, S. 752—790.
[2]) Vgl. „Erinnerungen" 1, 1 ff 83 f und „Neue Freie Presse" Nr. 6621, Robert Rößler: „H. Laube in der Heimat" („Neue Freie Presse" Nr. 6487).

Schauspieler gerichtet.[1]) Wie stark sein theatralisches Interesse war, beweist am besten jene etwas geheimnisvolle Wanderung, die er 1823 nach Berlin unternommen, um Mattausch und die Eunicke zu sehen.[2])

Die erste Universität, die er 1826 bezogen, Halle, hat mit ihrem Burschenschaftswesen, dem der junge Laube sich mit ganzer Seele zuschwor, das Theater vollständig in den Hintergrund gerückt, eine Vorstellung der „Minna von Barnhelm" mit Emil Devrient in Leipzig (19. September 1827) hinterließ keine stärkeren Eindrücke, auch in Breslau, wo er am 19. Januar 1828 immatrikuliert wurde, stand ihm seine Fechtkunst zunächst viel näher, als alle literarischen Fragen. Aber dort sollte ihm aus einer Aufführung des „Kätchen von Heilbronn" eine starke Anregung erblühen, die in einer poetischen Gesellschaft durch die Gelegenheit, seine von Kenntnissen unbeeinflußten Meinungen ohne Rückhalt darzulegen, neue Nahrung erhielt und ihn zum Studium Shakespeares und innigerer Beschäftigung mit den Darbietungen der Breslauer Bühne führte.[3]) Sein Schicksal ist entschieden: der Theologe macht dem Schriftsteller Platz. Er erobert das Theater nicht nur mit einer Tragödie „Gustav Adolf", der verschollene Jugendversuche wie „Conradin" vorangegangen waren, sondern als echter Realist verschmäht er es nicht, einem Schauspieler die gewünschte Virtuosenrolle „Nicolo Zaganini" zur Parodie des Violinspielers Paganini auf den Leib zu schreiben.[4]) Schon früher aber war er zum Theaterkritiker geworden. Er begann, wie fast jeder Anfänger, als Polemiker. In der von Karl Schall geleiteten „Breslauer Zeitung" veröffentlichte Wilhelm Wackernagel[5]) als neuengagierter Theaterkritiker zwei Rezensionen, die eine (Nr. 1, 1. Januar 1829) über die Vorstellung des „Torquato Tasso", die andere (Nr. 8, 9. Januar) über die der „Braut von Messina", wo er Goethes Werk in seiner „Fülle von Dialog für unsere Bühnen allzeit verderblich" nennt, über Schillers Drama, bei dem „oft nur von einer variierenden, lyrischen und dialogischen Darstellung einer herrlichen Gesinnung die Rede sein kann", den Stab bricht und auch die Vorstellung in Bausch und Bogen verurteilt. Nachdem schon, wie eine Anmerkung des Redakteurs zeigt, entrüstete Proteste aus dem Publikum

---

[1]) „Erinnerungen" 1, S. 21 ff, „Neue Freie Presse" Nr. 6633, Vorwort zu „Monaldeschi", S. 29 ff. Vgl. Proelß, „Das junge Deutschland", S. 185 ff.

[2]) „Reisenovellen" 4. S. 143 f. in romanhafter Ausschmückung. Vgl. „Erinnerungen" 1, S. 216, „Das norddeutsche Theater", S. 12, S. 17.

[3]) Vgl. „Erinnerungen" 1, S. 93 ff, „Burgtheater" S. 232. Aufführungen des „Kätchen" hatten am 4. Mai, 7. Juni und 9. Juli stattgefunden.

[4]) S. „Erinnerungen" 1, 117 ff, Vorrede zu „Monaldeschi" S. 47 ff, Maximilian Schlesinger, Geschichte des Breslauer Theaters 1, 170 ff. In der „Aurora" schreibt Laube über den „Zaganini": „Ein zu ephemeres Ding, als daß sein Verfasser darüber etwas sagen könnte. Unsere Bühne ist übrigens für eine solche travestierende Ironie noch nicht reif." Beide Stücke wurden unter dem Pseudonym H. Campo aufgeführt, das Trauerspiel am 19. März 1830, die Parodie am 1. Juli 1829.

[5]) Vgl. Ed. Schröder in „Allg. Deutsche Biographie" 40, S. 461.

an die Zeitung gelangt waren, ergreift Laube unter dem Pseudonym „Alethophilos" das Wort in einer obskuren kleinen Wochenschrift „Freikugeln", die Eduard Philipp herausgab, zu einer „kleinen Glosse über die pasquillartige Rezension der „Braut von Messina" (Jg. 3, Nr. 3, 14. Januar) [1]). In knappen Sätzen, die in ihrer wirksamen Härte schon echt Laubesches Kolorit tragen, verteidigt er die Darsteller der beiden Stücke und rückt dem Rezensenten, dessen Aeußerungen ihm „mehr als bloßes Selbstgefühl — ein cholerisches Temperament würde mehr als Unverschämtheit sagen —" verraten, mit mehr Grobheit als Witz zu Leibe, er verteidigt namentlich seinen geliebten Schiller: „Wenn man sich mit Mühe durch den schwülstigen, Lunge und Fassungsvermögen zerrüttenden Bombast der Sprachfehler gequält hat, so erscheint es wirklich Nachsicht, nur an den Verstandeskräften des Rezensenten zu zweifeln und ihn nicht bösen Willens zu zeihen". Auch in Epigrammen, die dieselbe Zeitschrift brachte, verfolgt er den Kritiker[2]). Er selbst rezensierte in den „Freikugeln" einige Vorstellungen des Kleinen Theaters an der Taschenstraße, das bis 1841 benutzt wurde. Immer dringt er, auch bei „Kabale und Liebe" oder dem „Nathan" auf Konversationston: „Es ist dies leider ein sehr gewöhnlicher Fehler, daß die Schauspieler nur dann schön zu sprechen glauben, wenn alles pathetisch auf hohem Kothurn einherschreitet", ebenso wendet er sich gegen den grellen Naturalismus. Auf die Stücke geht er wenig ein, nur findet er auch in den „Jägern" wie im „Otto von Wittelsbach" wohltuende Ungekünsteltheit der Sprache.

Die Erfolge, welche Laube als Kritiker erzielte, mochten wohl in dem poetischen Vereine, dessen Persönlichkeiten noch in den „Poeten", dem ersten Teile des „Jungen Europa", wiederzuerkennen sind, den Gedanken geweckt haben, ein selbständiges literarisches Journal herauszugeben. Es hieß „Aurora", erschien vom 5. Juli 1829 ab wöchentlich, Laube zeichnete als verantwortlicher Redakteur[3]). Eine sehr verspätete Ankündigung, offenbar berechnet, die spärlichen Abonnenten zu vermehren, erschien im September in der „Breslauer Zeitung" (Nr. 225): Dort ist von dem dringenden Bedürfnisse nach einer belletristischen Zeitschrift, die Breslau fehle, die Rede, es wird versprochen, neben der Erzählung, vornehmlich der humoristisch-satyrischen, und der Lyrik die Kritik des Theaters emsig zu pflegen und auch der gedruckten dramatischen Literatur sich anzunehmen. Freundliche Anzeigen der „Aurora" von Dr. Kannegießer (in Nr. 222) und Schall

[1]) Hiermit sind ungenaue Angaben bei Schlesinger a. a. O. und Proelß a. a. O. S. 200 richtig gestellt.

[2]) Vgl. Vorrede zu „Monaldeschi" S. 42 ff. „Reisenovellen" 1, S. 23, „Erinnerungen" 1, S. 110, „Neue Freie Presse" Nr. 6653.

[3]) „Erinnerungen", S. 106 ff, Geiger, „Das junge Deutschland" S. 79 ff. H. Houben, „Fähnrich Pistol" („Zeitschrift für Bücherfreunde" 9, S. 27 ff), Brief Laubes an Frl. S. („Neue Freie Presse" Nr. 8543), M. Ring, „Erinnerungen" 1, S. 65.

selbst (Nr. 227), ebenso wie der „Breslauer Hausfreund“ (Nr. 39) bemühen sich, allerdings vergebens, das junge Unternehmen zu fördern, das am 23. Dezember 1829 mit der 25. Nummer sein Ende fand, aber noch lange Jahre hindurch die dürftige Kasse seines einstigen Redakteurs mit Schulden belastete. Doch sein zunehmender kritischer Ruf zeigt sich darin, daß Karl Schall Theater-Rezensionen Laubes in die „Breslauer Zeitung“ aufnahm, zum Teil noch während des Erscheinens der „Aurora“, dann fortlaufend bis zum 8. Januar 1830. Am 13. Januar gibt Schall in der „Bresl. Z.“ die Erklärung ab:

„Mißbilligungen und Ansichten höchst berücksichtigungswerter Leser und Freunde haben in dem Redakteur derselben den aus eigener Ueberzeugung hervorgegangenen Entschluß befestigt, daß von nun an die hiesige Bühne nur von Rezensenten beurteilt werden soll, die sich dem Publikum nennen[1]), die mit der Direktion und dem Personal in gar keiner näheren, zu irgend einem ungegründeten Verdachte unberufener Parteilichkeit berechtigenden freundlichen oder feindlichen Berührung stehen . . . Lieber gar keine Theaterkritik als solche, die den oben aufgestellten Grundsätzen — und noch einigen andern — nicht entsprechen.“

So trennte sich Laube von Karl Schall, bei dem er den ersten Kursus in der Journalistik absolvierte und zunehmende stilistische Gewandtheit sich eroberte, der ihm aber auch ein warnendes Bild einer durch Dilettantismus verzettelten reichen Begabung bot. Mit Liebe hat er sein Bild in einem seiner lebendigsten Aufsätze gezeichnet[2]). Laube aber hörte „auf den Ruf der Capulets“ und ging zur gegnerischen „Schlesischen Zeitung“, der er bis Ende Februar kritische Dienste leistet. Berichte über das Breslauer Theater, die er für Herloßsohns „Komet“ und für den „Planet“ schrieb, sind mir leider nicht zugänglich geworden.[3])

Laubes Kritiken halten sich von literarischer Besprechung der aufgeführten Dramen ziemlich ferne. Die allgemeinen Gesichtspunkte, die er für Literatur und Kritik entwickelt, sind recht dürftig: vom Drama fordert er „natürliche Handlung und Sprache“, es ist ihm „das Leben — zwar künstlich hypostasiert — aber voll Figuren, die der Wirklichkeit entnommen und nur durch die Dichtkunst in schöne Gewänder gehüllt sind.“ Er hat die Wendung von Schiller, dessen Monologe ihm sowohl im „Tell“ wie im „Wallenstein“ unnatürlich vorkommen, den er mit Entzücken liest, aber auf den Brettern langweilig findet, zu Shakespeare, der gerade im Kreise der „Aurora“-Schöpfer Mittelpunkt der Debatte war, durchgemacht, freilich ohne tie-

[1]) Laube zeichnet wieder Alethophilos oder H. L.

[2]) Zuerst in der „Zeitung für elegante Welt“ 1832, mit Veränderungen aufgenommen in „Moderne Charakteristiken“ 1, S. 161 und „Gesammelte Schriften“ 9, S. 165 ff. Vgl. Varnhagens Urteil, mitgeteilt von Houben („Vossische Zeitung“ 1905, Nr. 329), „Erinnerungen“ 1, 116 ff.

[3]) Geiger, „Das junge Deutschland“ S. 96 f, 99.

fere Studien, wie seine öfter angerufene Autorität, Franz Horn, beweist. Freilich hat ihm auch das Breslauer Theater, das damals unter der Direktion Biedenfeld-Piehl im starken Niedergange begriffen war[1]), auch nicht viel literarisch bemerkenswerten Stoff geliefert, doch selbst über den „Faust“, der in der Klingemannschen Bearbeitung gegeben wurde, gleitet er mit einem „zu dem Ruhme der Dichtung noch etwas zu sagen, hieße Wasser in das Meer gießen“, hinweg. Viel mehr interessiert er sich für den „Hamlet“ in der Bearbeitung Schröders, die er „einem blühend gewesenen Jünglingskopf, der blaß geworden, daß man hat zur Schminke greifen müssen“ vergleicht und bedingungslos als ein bloßes „Familiengemälde“, vielfach wörtlich an den „Wilhelm Meister“ anklingend, abweist. Ueberhaupt spannt der junge Kritiker im Gegensatze zu späterer Zeit seine Forderungen viel höher: das ganze bürgerliche Schauspiel ist ihm eine „Speise, die den Magen nicht verdirbt, aber auch den Gaumen nicht kitzelt“, Raupach, dessen „Rafaele“ er zunächst lobt, wird als öder Vielschreiber abgetan, eine sehr abfällige Besprechung von Holteis „Leonore“, wohl in den erwähnten Herloßsohnschen Blättern erschienen, führte, wie er selbst erzählt, zu seiner ersten Begegnung mit dem schlesischen Dichter[2]); französische Sensationsstücke werden verworfen mit jugendlich verallgemeinernden Urteilen gegen das französische Schauspiel überhaupt: „daß die deutschen Skribenten noch immer nicht einsehen, das französische Drama gewähre uns die schlechteste Ausbeute! Muß nun einmal übersetzt sein, so begnüge man sich doch bei den Franzosen mit den Lustspielen und lasse ihnen die kriminell-tragischen Historien, darin gewöhnlich nicht ein Funke Poesie steckt und die uns mit poetischer Grausamkeit quälen. Der Franzmann hat nun einmal nichts, was auf dem Felde der eigentlichen Romantik sprießen und gedeihen könnte, und seine ins höhere Gebiet des Dramas gehörigen Erzeugnisse sind großenteils wertlos.“ Ebenso schlecht ist er auf das Buchdrama der Romantik zu sprechen, auch in Xenien gibt er seiner Abneigung gegen die herrschenden Modedichtungen Ausdruck.[3])

---

1) Vgl. Schlesinger a. a. O. 1, S. 187 f.
2) Erinnerungen 1, S. 122.
3) Hier wenigstens einige Proben:

Kunst und Natur (von Albini).
Derbe und rohe Natur — o ja, die hab' ich gesehen,
Aber, mein teuerster Freund, sprich doch, wo blieb denn die Kunst?

Platens verhängnisvolle Gabel.
Herrliche Formen! Man glaubt hellenische Verse zu hören.
Daß nur die Gabel nicht auch hohe Gedanken zersticht!

Die sieben Mädchen in Uniform (von Angely).
Weil nun die Musen bei uns, die sieben, doch gar nichts mehr taugen,
Steckt man sie schnell in Montur, um nicht die Blößen zu seh'n.

Kotzebues Hussiten vor Naumburg.
Weinet das Naumburger Volk nur über ergrimmte Hussiten?
Weinet Hussiten und Volk über den Dichter! O weint!

Leistet aber das Theater im Schauspiele nichts, die Oper findet eifrige Pflege, und Laube widmet ihr auch große Beachtung: Marschners „Vampyr“ wird Nummer für Nummer analysiert und gedeutet, ganz im Geiste E. T. A. Hoffmanns. Dieselbe Forderung wie an das Drama stellt Laube an die Kunst des Darstellers: „Der Schauspieler muß im Lust- wie im Trauerspiele ein vollendetes Bild eines Menschen — nicht, wie es oft geschieht, eines Unmenschen — im weitesten Sinne des Wortes geben.“ Er erkennt, daß es eine andere Natürlichkeit für das bürgerliche Stück, eine andere für die höhere Tragödie gibt. Schon achtet er sorgfältig auf die Sprache, entrüstet sich über Gedächtnislücken, er mahnt ein junges Mädchen, zur Abhilfe ihrer eckigen Bewegungen Tanzunterricht zu nehmen. Schauspielkunst ist ihm Kunst der Verstellung, die Persönlichkeit muß hinter der Rolle verleugnet werden. Er ist sparsam im Tadel gegen schauspielerische Individualitäten, die keine Belehrung umformen kann. Leider treten dem Kritiker selten bedeutende Künstler entgegen. Er schlägt die eigenartige Begabung des berühmten Schmelka zu leicht an, wenn er meint, daß man „über einen Komiker, wo am Ende doch nur die Individualität und der aus dem Gemüte zum Gemüte gehende Humor immer wiederkehrt und weniger von Kunstproduktion als von Gaben der Natur die Rede sein kann, nicht viel Neues zu sagen vermag“, er grollt ihm, weil sein dreiwöchentliches Gastspiel das Repertoire mit schlechten Stücken überschwemmt. Ein Tragiker begegnete ihm in Wilhelm Kunst, ein verlottertes Genie voll Temperament und Zügellosigkeit; dadurch, daß er seinen „Gustav Adolf“ auf die Bretter geführt, ist Laube ihm gegenüber nicht ganz unbefangen, aber er deutet seine Mängel mit der geschraubten Wendung an, daß „seine scientifischen Hilfsmittel in einem Mißverhältnis zu dem wirklichen artistischen Werte seiner Leistungen zu stehen scheinen“, und spricht von Stellen „leerer Deklamation“ in seinem Hamlet und Karl Moor.[1])

Aber von einschneidender Bedeutung soll Karl Seydelmann für ihn werden, der sein Gastspiel am 11. Juli 1829 mit dem Carlos im „Clavigo“ eröffnete. Gerade diese Rolle ist es, die dem Kritiker die Augen über wahre Schauspielkunst öffnete, so daß er ihrer immer wieder, so oft er von dem Künstler redet, dem er sich auch persönlich anschloß, gedenkt. „Sie traf mich wie ein Blitzstrahl“, sagt er noch in den „Erinnerungen“.[2])

---

[1]) „Erinnerungen“ 1, S. 98, Vorrede zu „Monaldeschi“, S. 50.

[2]) 1, S. 100 f, Vorrede zu „Monaldeschi“ S. 58, „Das norddeutsche Theater“ S. 39 ff, „Moderne Charakteristiken“ 1, S. 331 ff, „Geschichte der Literatur“ 3, S. 362; über Seydelmann siehe die Schriften von Aug. Lewald 1841 (S. 90 ff, eine Analyse seines „Carlos“), Rötscher 1845 (S. 93 f, sein Breslauer Gastspiel), Gutzkows Aufsätze (Vgl. Houben, „Gutzkow-Funde“ S. 84 ff) und Schlenthers Artikel („Allg. Deutsche Biographie“ 34, S. 86 ff).

Als kleine Probe der „Aurora“-Kritiken ist die Besprechung des „Clavigo“ (S. 3 ff.) abgedruckt. Was ihm da klar wurde, ist die geistige Kraft, die der Schauspielkunst innewohnt, die Macht der künstlerisch durchgebildeten Rede, ja die Bedeutung des Theaterstückes überhaupt, wie er zeitlebens unter dem Banne dieser Erinnerung für den „Clavigo“ Goethes ausgesprochenste Vorliebe hegt. Jene Trennung von Literatur und Theater, welche gerade die Breslauer Kritiken durchzieht, ist für immer abgetan.

Die Größe dieses Eindrucks kann keine der weiteren Gastrollen erreichen, selbst der „Shylock“ nicht, an dem Laube nur kurz das glückliche Vermeiden greller Wirkungen hervorhebt; bei anderen Gestalten fühlt er sogar eine gewisse Absichtlichkeit, jedenfalls beklagt er es, daß der Künstler es nicht verschmähe, in minderwertigen Stücken, wie Töpfers „Tagesbefehl“, aufzutreten, und nicht statt „Masken“ ein „Charakterbild“ wie Lessings Marinelli bringe.

Stilistisch erscheinen diese Aufsätze unselbständiger als die Polemik gegen Wackernagel: Tieck, der auch auf die Betonung der Natürlichkeit und die Verachtung der Marktware einwirkt, übt starken Einfluß, besonders mächtig tritt aber die witzelnde groteske Manier Jean Pauls, dem der Kreis der „Aurora“ besonders huldigte, hervor.

Mit großer Verachtung blickt Laube später auf diese Jugendsünden und nennt sich selbst „recht ein Urbild jener jungen Rezensentenbrut, die ohne Erfahrung abspricht und zerfasert“.

Die nächste Zeit entfernt Heinrich Laube wieder gänzlich vom Theater. Hofmeisterei ruft ihn von Breslau ab, und seine literarischen Interessen wenden sich der Politik zu, aus der sein „Neues Jahrhundert“ entstand.

Mit der Uebersiedelung nach Leipzig 1832 tritt Laube in das Zentrum der mächtig aufblühenden Journalistik, die Heine als die „Festung“ der modernen Ideen bezeichnet hatte. „Für meine hochfliegenden Pläne war damals das Theater ein untergeordnet Ding, ein Ding zum Spaße“, meint er. Nur zum Spaße schreibt er eine Kritik, die in das „Leipziger Tageblatt“ gerät und eine allgemeine Charakteristik des Leipziger Theaters entwirft. Der Augenblick war wohl gewählt: nach Küstners bedeutungsvoller Leitung, der kleinliche Umstände ein Ende gemacht, hatte ein Hoftheater durch einige Jahre mühsam vegetiert, nachdem es im Mai 1832 geschlossen worden, hatte der Praktikus Ringelhardt im August die Leitung übernommen. Wie Laubes Theaterverständnis gereift war, zeigt sein Aufsatz (S. 5 ff.), der, wieder stark im Tieckschen Geiste, aber durchsetzt mit seinen eigenen Gedanken von der Bedeutung der Bühne für die politische Entwickelung des Volkes, nicht nur der Leitung ihre Aufgabe, für die nationale Sache des deutschen Theaters zu wirken, zuweist, sondern auch der Kritik, die er im Sinne des jungen Deutsch-

lands als vorbereitende Macht für eine aufblühende Produktion erfaßt, ihre Stellung vorzeichnet. Was Menzel gelehrt hatte: „die nationale Literatur muß Zusammenhang haben mit den großen allgemeinen Fragen und Interessen der Nation und Zeit", wird von Laube und Gutzkow aufgenommen und auf die deutsche Bühne übertragen. Er bespricht auch gelegentlich einzelne Vorstellungen: schon wird der „Tartuffe" als ein gänzlich unzeitgemäßes Werk bezeichnet, wie er durch sein ganzes Leben lang Molière überhaupt nicht viel Geschmack abgewinnen kann.[1]) Deinhardsteins „Maximilians Brautfahrt" wird ironisch abgefertigt (Nr. 138), als die „Kopie des hündisch treuen Diener seines Herrn" noch ganz aus jenem kühlen Verhältnisse zu Grillparzer heraus, das auch in der „Geschichte der deutschen Literatur" waltet.

Diese Aufsätze erregten die Aufmerksamkeit des Verlegers der „Zeitung für Elegante Welt", er trug ihm die Leitung des renommierten, aber an Altersschwäche leidenden Blattes an, nach anfänglicher Weigerung griff Laube, als ihm volle Selbständigkeit zugesichert wurde, zu, mit Januar 1833 erscheint er als Redakteur bis zum Juli 1834, wo seine Ausweisung aus Sachsen seiner Tätigkeit ein Ziel setzte.[2]) Mit einem Schlage war das Blatt zu einem Kampforgane voll Temperament und Leidenschaft geworden. Schon die Einladung zur Mitarbeiterschaft betont das „frische jugendliche Kolorit", das, ohne die verbotene Politik zu streifen, in „scharfen Konturen" herrschen solle, auch in den Theaterkritiken, die weniger den Besprechungen einzelner Leistungen als dramaturgischen Fragen sich widmen wollen. „Aurora ist wieder erwacht, die alten Hähne krähen", schreibt er an einen Jugendfreund.

Das Kennwort „Modern" steht über allen den Beiträgen, sie mögen sich mit Geschichte oder Literatur, mit Volkswirtschaft oder Poesie befassen, die Errungenschaft des modernen Geistes ist die Kritik, das „Szepter der werdenden Welt", ihr obliegt die Förderung der Produktion der Gegenwart, alle Kultur der Vergangenheit, selbst die der klassischen Zeit, hat nur Berechtigung, wenn sie noch für unsere Tage etwas bedeutet. Mit solchen Ueberzeugungen tritt Laube in der Vollkraft seines energischen Losgehens der Bühne entgegen, die ihm gerade in Leipzig nur das traditionelle Repertoire und die traditionelle Schauspielkunst bringt. Im Sinne Börnes, unter dessen Einfluß auch sein Stil hier prägnant wird, ohne die für Laube charakteristische Burschikosität aufzugeben, sucht er die Bedingungen, welche der Ort Leipzig der Entfaltung einer wirklichen

[1]) Vorrede zu „Rokoko" S. 13 f, Burgtheater S. 370 f, Stadttheater S. 94, „Neue Freie Presse" Nr. 2747, wo er ihn an Shakespeare mißt: „So wichtig ist der Inhalt nicht und die Form ist überlebt."

[2]) „Erinnerungen" 1, S. 155 f, 176 f, Houben: „Gutzkow-Funde" S. 40. „Fähnrich Pistol" a. a. O. (Faksimile des Prospekts). „Eine Berliner Episode H. Laubes" („Voss. Zeitung" 1903, Nr. 229). „Literarische Diplomatie" (ebenda 1905, Nr. 191, 329, 341, 425).

Theaterkunst liefert, die günstigen Momente überwiegen die Nachteile, schon werden mit einem Seitenblicke die „Faulbetten“ der Hoftheater gestreift. Seine sozialen Studien lassen ihn die Stellung des Schauspielers in der Gesellschaft, wie sie auch seine sehr jugendliche Novelle „Die Schauspielerin“ (1836) beleuchtet, als ausschlaggebend für die Wertung des Theaters erkennen (S. 10 ff.) und eine Umwandlung aus dem Geiste des Liberalismus fordern, seine dramaturgischen Erfahrungen sprechen dem Repertoire, das der Gegenwart gänzlich ferne steht, das Urteil (S. 14 ff.). „Alles ist Jugend, auch in der Kunst“, lautet sein Wahlspruch, der Theaterdirektor ist ihm ein „Feldherr“, der täglich seine Schlacht zu schlagen hat. Er appelliert an die Kritik, die in solchen Zeiten der Entwickelung als der „leitende Mond“ erscheint, diesen Geschmack für das Neue zu begünstigen. So wird er nunmehr gerechter gegen das französische Theater, selbst gegen die Alltagsware. „Was allgemein gefällt“, sagt er, „ist nicht mit ein paar vornehmen Worten aus früheren Theorien abgewiesen. Eben weil es allgemein gefällt, bekundet es sein völliges Erkennen und Aussprechen der Zeit.“ Jetzt fragt er schon: „Warum nicht aus dem Auslande nehmen, was es besser hat?“, und stellt nicht nur das Lustspiel, das ihm das „Spiegelbild der Franzosen“ überhaupt ist, sondern auch das romantische Drama der stagnierenden deutschen Produktion gegenüber. Schon seine Pariser Korrespondenzen beschäftigen sich eingehend mit Victor Hugos „Marie Tudor“, er selbst knüpft (1834, Nr. 41), ähnlich wie Gutzkow in den „Beiträgen zur Geschichte der neuesten Literatur“ an das Stück Betrachtungen, wie glücklich die Franzosen im Besitze eines neuen Theaters sind, wo wir gar keines haben. „Die Lebensanschauungen, die Sympathien, die Wünsche sind durch eine mächtige Zeit verändert, die Empfindungen, die Leidenschaften sind in andere Bahnen geworfen — finden wir etwas davon auf unseren Brettern? Nicht eine Spur. Ist noch irgend eine Verbindung zwischen der Nation und ihrer Bühne? Nein!“ Seine Schiller-Verehrung ist gänzlich geschwunden: „Schiller bemächtigte sich mit Genialität unserer nationalen Fehler, jener schwammigen Vorliebe für aufgeblasene Worte und Sentenzen, für das große Pathos und die Pfannkuchen-Rhetorik, welche schöne Worte statt schöner Dinge bringt. Und die Franzosen haben es umgekehrt gemacht, in ihren neueren Stücken ist eher eine Tat, nicht ein Wort zu viel . . . die Franzosen haben ein neues Theater, die Stücke Victor Hugos beweisen es.“ Das hindert Laube freilich nicht, bei der Aufführung in Leipzig, die wohl sein Eintreten für das Werk angeregt, seine gegründeten Bedenken laut werden zu lassen (S. 22 ff.). Auf Besprechung einzelner Stücke läßt er sich, seinem Programm gemäß, selten ein, nur L. Roberts „Macht der Verhältnisse“ wird als Typus

der vergänglichen bürgerlichen Trauerspiele charakterisiert, die von den augenblicklichen Situationen der bestehenden Gesellschaft ausgehen: „Nur was die ewig dauernden Urinteressen im Auge hat, dauert ewig."

Viel eingehender beschäftigt er sich mit den Darbietungen der Oper. Schon einmal, weil ihm da auch bedeutendere Werke entgegentraten, wie der „Fidelio", dessen Text er „oft grauenhaft unästhetisch" findet, oder Marschners „Des Falkners Braut", die er in Dresden sieht. Er ist auch wohl einer der ersten, der Wagners musikalischen Genius nach einer Symphonie grüßt (1833, Nr. 82): „Es ist eine kecke, dreiste Energie des Gedankens, es ist ein stürmischer kühner Schritt, der von einem Ende zum andern schreitet, daß ich große Hoffnungen auf das musikalische Talent des Verfassers gesetzt habe." Aber namentlich ist es eine künstlerische Persönlichkeit, die ihn mit Begeisterung für die moderne „Tondichtung" erfüllt, Frau Wilhelmine Schröder-Devrient. Wie zahlreiche andere dieser Zeitungsaufsätze, hat er die Artikel über sie den „Modernen Charakteristiken" (Mannheim 1835) einverleibt, wo freilich viele politische Anspielungen und allzu leidenschaftliche Ausdrücke einer geglätteten, stilistisch reiferen Form zum Opfer fallen. Hier grüßt er ihren Fidelio als die „reizende Brautnacht, wo der alte Gott der Poesie in seiner ewigen Jugend die klingende Lotosblume Musik in seine unsterblichen Arme drückt." Er sieht es voraus: „Unsere besten Dichter werden künftig Operngedichte — nicht bloß Texte — schreiben" — mit einem „Vielleicht" mildert er in den „Charakteristiken" die Bestimmtheit — „Die Oper, wie sie die Schröder-Devrient andeutet, macht allen gesprochenen Effekt matt, wird mit der Zeit das klingende, gefühlsreiche Schauspiel verschlingen." Eine Rettung für das gesprochene Theaterwerk liegt in einer Neuschaffung des Ifflandschen Dramas, das er wie das ganze bürgerliche Drama zeitlebens als echt nationalen Ausdruck deutschen Lebens gegen Angriffe verteidigt.[1]) Das Schauspiel muß siegen durch die geistige Kraft des Wortes.

Aber nicht nur das Schauspiel, auch der Schauspieler. Hatte Seydelmann seine Erkenntnis der darstellenden Kunst vertieft, wie die Bemerkungen über die Vorstellung des „Faust" (S. 17 ff.) zeigen, so wird jetzt die Schröder-Devrient seine Lehrerin, die ihn zu dem Axiome führt: „Der Schauspieler mit Poesie kann jeden Dichter überbieten, er ist kein Werkzeug, sondern der Poet selbst." So scharf hat keiner von Laubes Zeitgenossen das Zusammenwirken von Dichtung und Darstellung betont. Ebenso fällt auch nur ganz

[1]) Die Vorrede zu „Rokoko", „Struensee", „Monaldeschi", Stadttheater S. 90 f u. ö. S. Register unter „Bürgerliches Drama". Immermann schon hatte ihm gesagt: „Das enge weinerliche Familiengemälde ist unsere einzige naturgemäße Art" („Pandora" 4, S. 151).

nebenbei eine für ihn folgenreiche Bemerkung über Regie, die nur ein Schauspieler in den Händen haben solle. Es ist ihm nicht der Mühe wert, viel Worte über die mittelmäßigen Kräfte, die das Leipziger Theater sein eigen nennt, zu verlieren. Um so weniger, als er gerade in dieser Zeit das Wiener Theater zum ersten Male betrachten durfte.

In der „Zeitung für Elegante Welt" hat er über seinen Wiener Aufenthalt nur sehr satirische Berichte gegeben, in denen er die Stadt eine „Gurli mit 60 Jahren" mit einem „Grisettenherz" nannte, und, das Theater nur flüchtig streifend, auf seine „Reisenovellen" verwiesen. Aber auch dort (Bd. 3, 1836) hat er nur Weniges vorgebracht, sich dagegen die ausführliche Darstellung für die „Modernen Charakteristiken" (Bd. 1) vorbehalten, wo er schon die Parallele zwischen Wien und Berlin, das er inzwischen erst wirklich kennen gelernt, ziehen darf. In Wien tritt ihm die Stadt der Schauspieler und der Schauspielkunst entgegen, nicht zufällig hat er seine Novelle „Die Schauspielerin" (1836), ein ziemlich unklarer Versuch, in die Psyche der Künstlerseele zu dringen, dort lokalisiert. Er findet ein öffentliches Leben, das sich um das Theater dreht, das Burgtheater bringt ihm eine Fülle von Individualitäten, die alle auf einen Ton gestimmt sind und für ein Publikum schaffen, das an feinsinniger Empfänglichkeit nicht seinesgleichen hat. Gibt er auch zu, daß sich diese Vollendung nur auf das Konversationsstück bezieht, so findet er es eben kein großes Unglück, wenn der Kothurngang vermieden ist; in der Natürlichkeit, wie sie das Burgtheater pflegt, liegt die beste Vorschule für Shakespeare. Die Zensur läßt auch kein gediegenes Repertoire aufkommen, „man muß sich darein finden, schlechte Stücke gut spielen zu sehen". Dagegen Berlin! Mit ungleich größeren Mitteln, mit literarischen Voraussetzungen und Ansprüchen, kommt es über Mittelmäßigkeit, über öde Theatralik nicht hinweg. Den Gegensatz der Auffassung in beiden Städten formuliert er in den „Neuen Reisenovellen" (1837) dahin: „In Wien sind d i e Theater die Hauptsache, in Berlin ist es d a s Theater." Und er ruft aus: „Wäre das Theater noch nicht erfunden, die Oesterreicher erfänden es."

Der Wiener Aufenthalt ist von der größten Bedeutung für Laube. Er sieht das Theater um seiner selbst willen geliebt und gepflegt, es wird ihm Gegenstand des Interesses an sich. Seine Auffassung der Bühne als Kampforgan, wie sie in seiner Zeitung stark hervortritt, schwächt sich ab, und der Dramaturg, für den das Theater die Welt bedeutet, macht sich fühlbar. Er selbst hat ja später die unklare Vermischung des Sozialen und Künstlerischen an seinem Blatte scharf getadelt.

In Wien, wo seine Reiseschilderungen ungnädig begrüßt wurden[1]), war er mit Karl Gutzkow zusammengewesen. Wie mit Heine, den schon die „Aurora“ feiert, und Immermann hatte die „Zeitung für Elegante Welt“ eine Verbindung mit Gutzkow hergestellt, der, nicht wie Laube („Erinnerungen“ 1, 110) unrichtig erklärt, keinen Beitrag geliefert, sondern in Nr. 27—38 des Jahrgangs 1834 „J. M. Schottky. Eine Skizze“ hatte erscheinen lassen. Mit großer Sympathie hat er Laubes „wackeren und auch schon geschickter werdenden Kampf“ verfolgt, die innigste persönliche Berührung ergab sich auf der gemeinsamen Reise durch Italien und Süddeutschland, die sowohl die Uebereinstimungen, wie auch die schroffen Gegensätze der Charaktere klar werden ließ[2]). Laube erweist sich als die ungleich frischere, impressionistischere Natur, begabt mit einem stark zugreifenden praktisch-poetischen Sinn, während dem schwer flüssigen Gutzkow die tiefere, gründlichere Bildung eigen ist.

Aus seiner Ueberzeugung von der Bedeutung des Theaters für die Propagierung der neuen Ideen heraus richtet Gutzkow an Laube kurz nach der Rückkehr von der Reise die Aufforderung, für die Bühne zu schreiben. Noch hielt Laube die Zeit nicht für gekommen, und er wie Gutzkow warteten noch einige Jahre. Aber ihnen ist bereits klar geworden, was Gutzkow kurz darauf, unter lebhafter Anerkennung dessen, was die Kritik geleistet hat, feststellt: „die kritische Periode ist vorüber“. So sind es nicht nur seine traurigen Schicksale, die ihn in das Berliner Gefängnis führten und für viele Jahre zum unsteten Wanderer machten, sondern auch seine Erkenntnis, zum produzierenden Schriftsteller berufen zu sein, die ihn für lange Zeit von jeder kritischen Tätigkeit ferne hielten. Und wie kühl er dem Theater gegenübersteht, beweist namentlich seine „Geschichte der deutschen Literatur“ (1839—1840), wo er nur ganz obenhin von der „theatralischen Produktion“ spricht, die „in unserer Literaturgeschichte kein Moment geworden“ ist.

Er sieht da, daß sich unter Einfluß Börnes wohl die Theaterkritik gebessert habe, aber die Produktion selbst hält nicht Schritt mit der Zeit. „Was von beachtenswerten Talenten da ist, hat sich bisher der dramatischen Praxis nicht genähert.“ Noch steht er Grillparzer mit wenig Wärme gegenüber, während Halm als sehr beachtenswertes

---

[1]) Hans Jörgel 1837: „Neuli hab i ein Büchel über Wien glesen, das so ein Vagabund, der sich etliche Wochen in Wien aufghalten hat, zsammenkleckst hat. Der literarische Tagdieb, der dies zsammengeschmiert hat, ist ein gewisser Herr Laube, der gewaltig auf uns Wiener schimpft. Man siehts aber dem Büchel auf jeder Seiten an, wies nur der Hunger zsammgschrieben hat.“

[2]) Vgl. den Briefwechsel, den Houben in der Sonntagsbeilage der „Vossischen Zeitung“ (1903, Nr. 25—29) veröffentlicht, dazu „Gutzkow-Funde“ S. 22 ff und „Emil Devrient“, S. 73 ff. Proelß a. a. O., S. 33 ff, J. Dresch, Gutzkow et la jeune Allemagne. Laube, „Erinnerungen“ 1, S. 193 f.

Talent hervorgehoben wird. Dem Drama der Gegenwart fehlt durchwegs die unmittelbare Wirkung auf die Oeffentlichkeit, das „lebendige Interesse einer neu entstehenden und fortreißenden Handlung", die romantische Schule hat das Ihrige getan, Dichtung und Bühne zu trennen und die Theaterverwaltung in „ungebildete, nur dem leichtesten, äußerlichen Zwecke zugewendete Hände" zu liefern.

Weder seine wiederholten Berliner Aufenthalte, noch sein erster Besuch von Paris (1839) hat seine schlummernde Theaterleidenschaft geweckt, wenn auch die Rachel und die Ristori nicht ohne kritische Bedenken anzuregen vor ihm erschienen sind und die Technik des französischen Stücks ihn im Handwerk der dramatischen Poesie unterwiesen. Aber Aufsätze über dramaturgische und theatralische Fragen scheinen in dieser Zeit gar nicht entstanden zu sein, wenn nicht die mir unzugängliche „Mitternachtszeitung", die Laube 1836 unter einem Pseudonym redigierte, solche bringt. Keinesfalls aber können sie für ihn von besonderer Bedeutung sein.

Als er sich 1842 wieder in Leipzig festsetzte, war er bereits zum dramatischen Autor geworden und hatte mit seinen Werken, in denen er nach Gutzkows Wort den „Salto mortale" auf die Szene unternahm, manche trübe Erfahrung gemacht, die sein Verhältnis zum Deutschen Theater bestimmte, aber auch seine praktische Bühnenkenntnis vermehrte. Zugleich fiel in diese Zwischenzeit seine Absage an das junge Deutschland, mürbe gemacht durch die unausgesetzten Verfolgungen, flüchtete der Schriftsteller auf die Bretter als einem neutralen Gebiete: das gute Theaterstück wird sein Ideal, die Tendenzen treten zurück. Und in diesem Geiste übernahm er auch die Leitung der „Zeitung für Elegante Welt" (mit Neujahr 1843), nachdem die Pläne, mit Gutzkow zusammen ein neues Journal zu begründen, gescheitert.

Eine Ankündigung Laubes eröffnet den 42. Jahrgang der Zeitschrift. Sie soll durchaus ein Blatt „für schönwissenschaftliche Literatur in der reinsten Bedeutung des Wortes" sein. „Mit Kritik werde ich die Leser auch behelligen müssen. Ich muß behelligen sagen, denn wir ertrinken fast in Kritik." Er erinnert an seine frühere Redaktionstätigkeit: „Trotz herber Erfahrungen und Täuschungen, die mir während der zehn Jahre begegnet sind, Erfahrungen über die Mißlichkeit starrer Prinzipien, trotz alledem stehe ich noch unbedenklich bei derselben Fahne, die man damals neben mir über diesem Journale hat wehen sehen, bei der Fahne des liberalen Fortschritts in staatlichen Dingen." Die Theaterwelt, „jener kleine Vorteil unserer Dezentralisation", soll „in ihren guten Taten, das ist in den neuen, sorgfältig aufgeführten Stücken, sorgfältig, ja ausführlich betrachtet werden. Jedes neue Stück ist uns, den jetzigen

Prinzipien des Journals gemäß, von größerer Wichtigkeit als ein neues halb Dutzend raisonnierender Bücher." Er sucht Verbindung nach allen Seiten, für die Mitwirkung Oesterreichs ruft er Halm an, den er hier wegen der Plagiatsbeschuldigung an Enk wacker verteidigt.[1])

Ihre literarische Mission hat die umgeschaffene „Elegante" redlich erfüllt. Heines „Atta Troll" weiht sie ein, O. Ludwig, G. Freytag, Anastasius Grün kommen zu Worte, die deutsche wie die französische Literatur wird in eingehenden Berichten gewürdigt. Aber sie ist vornehmlich ein Theaterblatt, in ganz anderem Sinne als Klatschbasen wie die Dresdener „Abendzeitung" oder die Wiener „Theaterzeitung". „Ein neues Stück, die Auffassung einer wichtigen Rolle und die Darstellung derselben durch einen bedeutenden Künstler ist bedeutungsvoller als manche triviale Notizen-Kategorie, die sich an die Stelle gesetzt hat", sagt Laube (1843 Nr. 39).

In scharf charakterisierenden Anmerkungen von äußerster Prägnanz, in Korrespondenzen, die nur die größeren maßgebenden Bühnen berücksichtigen, werden grundlegende prinzipielle Fragen, ohne kleinlichen Referatskram, aufgeworfen. Und gerade in diesen Jahren sind einige einschneidende Maßregeln zur Reorganisation der deutschen Bühne in Angriff genommen worden. Die in Wien und Berlin geschaffene Tantieme steht im Mittelpunkt der Zeitungsdiskussionen, und auch Laube nimmt zu ihr Stellung, allerdings vorsichtig und die Mängel der Einrichtung, die der Dutzendware ganz anders zugute kommen, als dem echten Dichtwerke, nicht verkennend.

Den Kernpunkt der Debatten bildet aber in jener Zeit die Stellung der Hoftheater und ihre künstlerische Führung. Die Forderung des Dramaturgen war nicht nur in theoretischen Erörterungen Rötschers, zu dessen dogmatischer Bühnenweisheit Laube zeitlebens kein Verhältnis fand, in Artikeln der „Grenzboten", durch Dingelstedt[2]) u. a. gestellt worden, kleine deutsche Bühnen hatten bereits literarische Persönlichkeiten berufen: in Oldenburg erwählt Baron von Gall, dessen Schrift „Der Bühnenvorstand" Laube mit größter Anerkennung (1844 Nr. 19) hervorhebt, den Dichter Julius Mosen zum Berater,[3]) in Braunschweig, das für Laube (1843 Nr. 51) noch die „gute alte Zeit" repräsentiert, wirkt Köchy, freilich

[1]) Vgl. meinen Aufsatz: „Laubes Berufung an das Burgtheater" („Neue Freie Presse, Nr. 12782). Laube schreibt (15. November 1842): „Jetzt erfüllt mich über alles die Reform der Eleganten, die ich übernehme und die ich, mit Heraufbeschwörung der hundertstimmigen Feindschaft aller jetzigen Phrasen-Journalistik über mein Haupt, ins Werk zu setzen denke. Der produzierenden Literatur hoffe ich einen verschanzten Hafen, verschanzt gegen den herrschenden kritischen Wortkram, zu errichten". Vgl. Pückler, Briefwechsel 6, S. 122.

[2]) S. seinen Aufsatz Prodikus in „Deutsche Pandora" 1840, Bd. 1.

[3]) Vgl. Ludw. Geiger, Aus Ad. Stahrs Nachlaß, S. 35 ff 68, Houben, „Emil Devrient", S. 240, 251.

in Laubes Augen nicht unbedingt segensreich, Franz Dingelstedt beginnt in Stuttgart eine Rolle zu spielen, in Karlsruhe steht Auffenberg an der Spitze, in Magdeburg erringt Wehl eine ähnliche Stellung, endlich entschließt sich auch das viel bedeutsamere Dresden, das Tieck an Berlin abgegeben hatte, einen Fachmann zu zitieren, und die Wahl schwankt zwischen Heinrich Laube, der auch nach Berlin vergeblich Auslug gehalten zu haben scheint, und Gutzkow,[1]) um sich mit Neujahr 1847, namentlich durch Ed. Devrients Eintreten, für den letzteren zu entscheiden.

Und so bildet auch der „Dramaturg" den Angriffspunkt für Laubes reformatorische Bestrebungen: was er über liederliches Einstudieren, unreifes Aufführen gepredigt, alles das kann durch eine „unumschränkte dramaturgische Herrschaft" behoben werden, und gerade die kleinen Hoftheater, in denen das regste Interesse für die Bühne von seiten des Publikums, vorurteilsfreier Schutz von seiten der Fürsten, Sinn für Ensemble ohne Haschen nach kunstfeindlicher Virtuosität ruht, sind Förderer des Fortschritts. Er sieht, obwohl ihn die Rücksichten auf Hof-Etikette verstimmen, welche die Historie auf dem Deutschen Theater fast zur Unmöglichkeit machen, freudig in die Zukunft: „Je allgemeiner das Interesse für unsere Bühne erwacht, desto unabweislicher wird die praktische Teilnahme der literarisch für das Drama Berufenen. Das Interregnum der bloßen Routine geht mit Riesenschritten seinem Ende zu, die Entrüstung gegen den Schlendrian nimmt überhand, und in Kürze wird man unwiderstehlich die Bedeutung des Instituts geltend gemacht sehen wollen.

Aber die literarischen Leute sind schwer zu haben. Der Bühne kundige Dramatiker verlieren mit der Stellung eines Dramaturgen Zeit und Ruhe zum Produzieren, und der Bühne unkundige Literaten nützen nichts. Talente, die zwischen Kritik und Produktion mitten innen stehen, sollten sich dieser Spezialität aufmerksam bemächtigen und Gelegenheit suchen, im Mitmachen von Proben praktische Studien zu machen."

Aber es ist gar nichts geschehen, wenn nicht die Hauptstätten der Bühnenkultur, Berlin und Wien, den entscheidenden Schritt tun. Wien liegt dem „lebendig literarischen Leben Deutschlands" noch zu weit ab, und seine Zensur, die er damals trotz Pückler-Muskaus Intervention am eigenen Leibe fühlte, machte jede Weiterentwickelung vorläufig in seinen Augen unmöglich, so sehr auch durch seinen Enthusiasmus für Publikum und Darsteller die Sehnsucht, in innigere Verbindung mit einer solchen Bühne zu treten, schon durchklingt.

[1]) S. Houben, „Gutzkow-Funde", „Emil Devrient" S. 88, 210, 227, 293, Laube, „Erinnerungen" 2, S. 107, „Neue Freie Presse" Nr. 6713 und J. Lewinsky, „Vor den Kulissen".

Jedoch Berlin! „Der geeignetste Ort, ein schöpferisches Theater nachdrücklich und geschmackvoll zu unterstützen, ein Ort voll entgegenkommenden Sinnes für Theaterbestrebungen, ein Ort, der so viele gerechte Ansprüche auf Namen und Wesen einer deutschen Hauptstadt macht, der durch das beste deutsche Theater eine wirksame Eigenschaft deutscher Hauptstadt tatsächlich begründen könnte, wie ungenügend erfüllst du deine Bestimmung!" Diesen Gedanken führte der S. 33 ff. mitgeteilte Aufsatz auf historischer und politischer Grundlage näher aus, das Theater Goethes und Schillers ist ihm die Basis, auf der die Reform weiterzubauen habe.

Ganz im selben Sinne „beschießt" er, wie er sich in einem Briefe an Pückler ausdrückt, in der Leipziger „Allgemeinen Zeitung" die Berliner Intendanz.[1])

Hoffnungsfreudig hatte man, als Friedrich Wilhelm IV. den Thron bestiegen, gerade von Berlin aus eine Neubelebung von Kunst und Wissenschaft erwartet. Notabilitäten wie Rückert, Schelling, Cornelius, Tieck waren berufen worden, und gerade der letztere, 1841 aus Dresden weggeholt, hatte die volle Macht, für das Theater ersprießlich zu wirken.

„Das Verhältnis des jetzigen Herrschers zur dramatischen Kunst verstehe ich nicht ganz", sagt Laubes Aufsatz „Ein Blick auf Berlin" (1844 Nr. 24). „Wer mit den Wünschen nur bei den Toten wohnt, der hat bereits die Macht über das Leben verloren. Das Theater in Berlin ist dürftiger und dürftiger zur ökonomisch verwalteten Geschäftsanstalt zusammengeschrumpft, hat mehr und mehr von seinen künstlerischen Mitteln und seinen höheren Ansprüchen und Einflüssen verloren. Das ist das Unbegreifliche unter einem künstlerischen Könige! Die dramatische Kunst umfaßt die übrigen Künste, zieht sie wenigstens an sich und macht sie im Ensemble geltend. So Großes bietet sie und sie allein dem Künstler! Und was bietet sie dem Könige? Den unmittelbaren und lebendigsten Einfluß auf den Tag, auf Bildung, auf Nation! Man braucht die Prosa und vergißt das Theater! Man kämpft mit dem bloß gedruckten Worte und vernachlässigt das verkörperte und tausendfach wirksame Wort!"

Ludwig Tieck aber ist es, dem in Laubes Augen die folgenschwersten Irrtümer zu danken sind: der Aufführung der „Antigone" auf einer pseudogriechischen Bühne folgten 1843 der „Sommernachtstraum" auf einer Pseudo-Shakespeare-Bühne, eine Darstellung der „Medea" des Euripides und seines eigenen „Gestiefelten Katers":

---

[1]) S. Briefe an Pückler (Briefwechsel 6, S. 43, 84). Vgl. besonders die Nr. 135 der „Allgemeinen Zeitung vom 15. Mai 1841. Wehl, „Das junge Deutschland", S. 128, Vorrede zu „Rokoko", S. 60, „Neue Reisenovellen" 1, S. 418, „Moderne Charakteristiken" 1, S. 295 f. Die „Grenzboten" (1844, 1. S 35) konstatieren in einer Berliner Korrespondenz, daß Laubes Ausführungen große Entrüstung erregen, sie seien aber sehr richtig.

lauter antiquarische Spielereien, die jede ernste Tätigkeit hindern und die schädliche Vermischung der Gattungen, Oper, Ballett und Schauspiel nur fördern.

So wird nun Tieck, dem er geistig sehr viel zu danken hatte, Mittelpunkt von Laubes Polemik, die in einer prinzipiellen Verwerfung der „Ausgrabungen für das lebendige Theater" und des landläufigen Shakespeare-Kultus gipfelt.

Schon Tiecks kenntnislose Urteile über neuere französische Literatur erregen (1843 Nr. 22) seine Entrüstung. Er apostrophiert ihn (Nr. 45): „Der weise Goethe hatte wohl recht, Deine literarische Tätigkeit als einen der wirklichen Kraft entbehrenden Dilettantismus zu behandeln. Ein halbes Jahrhundert greifst Du an der deutschen Bühne herum, und diese hatte nicht das kleinste dauernde Geschenk, nicht das kleinste Stück von Dir aufzuweisen, und was Du Lobenswertes für unsere dramatischen Studien beigebracht, das steifst Du auf in Ermangelung wirklicher Schöpfung zu ungebührlicher Wichtigkeit und zu störender Beeinträchtigung derjenigen, die Schöpfungen wollen!" Die Lektüre des „Gestiefelten Kater", der ihn langweilt, zeigt ihm den Dichter als einen Böttiger redivivus, den er darin ja verspotten wollte.

Für seine Verurteilung der „Antigone"-Aufführung zieht er die Urteile Immermanns heran, der in seinen „dramaturgischen Schriften" gegen die Oper mit Argumenten kämpfte, die sich wörtlich auf die „Antikomanie" übertragen ließen. Ihm erscheint darin eine „Zwittergattung" von Oper und Schauspiel geschaffen, die namentlich das rezitierende Drama zu vernichten droht.[1])

Shakespeare gegenüber besteht er, nicht nur in dem S. 209 ff. veröffentlichten Aufsatze, der auch der Schlegelschen Uebersetzung vom Standpunkte des Theaters viel Uebles nachsagt, sondern für sein ganzes Leben hindurch auf dem Rechte der Bühne, sich ihn nach ihrem Geiste, ohne Rücksicht auf Philologie, zurecht zu legen.[2]) So ist er schon damals ein Gegner von Experimenten, die unmöglichen Stücke Shakespeares dem Publikum aufzutischen versuchen, wie die „Cymbeline"-Bearbeitung Halms (1843 Nr. 2): „Nun haben wir, leugne es die Phrase immerhin, bei den stofflich zwingendsten Stücken Shakespeares alle Hände voll zu tun, sie durch den Schwulst der Sprache, den immerwährenden Wechsel der Szenen, das stete Springen in der Zeit hindurch zu bringen im Interesse der

---

[1]) S. Briefe an Pückler a. a. O. 6, S. 113, „Das norddeutsche Theater", S. 43, „Stadttheater", S. 138 f.

[2]) Vgl. den Aufsatz: „Shakespeare und kein Ende" („Neue Freie Presse" Nr. 1386), „Norddeutsches Theater", S. 93, Vorrede zu „Monaldeschi", S. 53, zu „Rokoko", S. 41, „Monatsberichte vom Leipziger Büchermarkt" („Allgemeine Zeitung" 1847, Nr. 98), „Geschichte der deutschen Literatur" 3, S. 136 und das Register.

Zuschauer, welche an strenge Formen, wenn auch ohne Shakespeares grandiose Motive, Charaktere und Katastrophen gewöhnt sind — was können wir also für ungewohnte, im Stoffe schwächere, der Pietät des Publikums fremde Stücke erwarten! Wie falsch ist unsere Pietät!" Er will dem Lustspiel Shakespeares die deutsche Bühne überhaupt verschließen[1]) und erachtet den „Kaufmann von Venedig" nur durch seine Zusammenziehung des vierten und letzten Aktes für möglich.[2])

Und nun kam der „Sommernachtstraum". Schon über die Premiere in Potsdam und Berlin hat sich Laube durch Fedor Wehl, der sein Berliner Hauptkorrespondent war, ungünstig berichten lassen und die Notizen noch polemisch kommentiert. „Ich sehe darin", sagt er (1843 Nr. 43), „lauter Flick- und Lappenwerk, welches mit gelehrter, innerlichst trockener Begeisterung zu scheinbarem Leben aufgeblasen und mit moderner Musik genießbar gemacht wird, eine wirklich noch verworrenere Mischung verschiedenartigster Elemente als die Oper. Am Ende sind die einzelnen Elemente, welche dazu in Bewegung gesetzt werden, ganz würdige — griechische Tragödie, Ideen über griechisches Theatergerüst, Shakespearesches Scherzspiel und Ideen über altenglisches Theatergerüst — das alles ist an sich ganz interessant. Aber das ganze Gebarnis wird überall angekündigt mit dem Anspruche auf eine Reform des Theaters. Darin, und daß es Raum, Zeit, Kraft in Beschlag nimmt, zu Berlin in Beschlag nimmt, darin liegt das Aergernis!"

Und Leipzig folgt nach. Die Bedeutung, die Laube diesem Ereignisse beimißt, zeigt sich darin, daß er ihm einen eigenen Aufsatz (S. 41 ff.) widmet, der allzu hitzig mit der Bearbeitung auch das Werk selbst ungebührlich herabsetzt.[3])

Gegen den toten Shakespeare spielt er den lebendigen Scribe aus. Es ist nicht das französische Theater an sich, das er zum Muster empfehlen will. Den alten Molière lehnt er auch hier wieder entschieden ab (1843, Nr. 32), ebenso aber auch den jungen Victor Hugo, dessen „Burggrafen" ihm schon nach den Pariser Berichten als eine künstliche Ausschreitung erscheinen, wie uns überhaupt das französische ernste Drama „nicht einmal als Studie, viel weniger als Vorbild", dienen darf.

[1]) S. „Erinnerungen" 1, S. 104, Vorrede zu „Rokoko", S. 6.

[2]) Vorrede zu „Rokoko", S. 7, „Burgtheater", S. 214 f. Die Bayer-Bürck schreibt ihm 25 Juli 1851: „Wollen Sie nicht den Kaufmann von Venedig einmal ein wenig nachsehen und einrichten? Die Zersplitterung der Szenen macht dem Stücke immer Eintrag. ... Den 4. und 5. Akt in einen zusammenzuziehen, hat Tieck schon getan, was fürs Stück unendlich wohltätig ist".

[3]) Vgl. „Norddeutsches Theater", S. 174, „Burgtheater", S. 270 ff, H. Bischoff, „Ludwig Tieck als Dramaturg", S. 114.

Ganz anders steht es mit dem Konversationsschauspiele, speziell mit den gern verächtlich behandelten Stücken Scribes, „die geschicktesten Lustspiele des jetzigen Europäischen Theaters, wie viel auch an ihrer Innerlichkeit mit Recht ausgesetzt wird." Diesen Gedanken, der sich vornehmlich gegen hochmütige Aeußerungen der „Grenzboten" kehrt, führt der größere Aufsatz (S. 216 ff.) weiter aus. Wieder ist es der Gesichtspunkt des lebendigen Theaters, der Laube hier den Weg weist und ihn zu höchst anregenden Bemerkungen über den Wert des französischen Lustspiels für unsere moderne Produktion führt.

Daß auch diese die notwendige Beachtung erfahren, zeigen die zwei Aufsätze über moderne Dramatiker (S. 308 ff.) Wo Laube mit einer gewissen Einseitigkeit immer wieder das Bühnenstück betont, lauten die Urteile ziemlich unfreundlich. Am interessantesten wohl ist die kalte Behandlung, die Gutzkow hier erfährt. Inhaltlich freilich sagen seine Worte im „Burgtheater" (S. 337 ff.) dasselbe, aber der Ton ist viel freundlicher geworden. Die „Elegante" hat schon mehrfach gegen Gutzkow Front gemacht. In Nr. 18 (1843) ruft ihm Laube zu: „Sie haben kein Auge für das, was die Zeit gestattet und nicht gestattet. Sie behandeln politische Fragen, wie Sie ästhetische Fragen behandeln und behandeln können, das heißt ohne Rücksicht auf unmittelbaren Einfluß. Vielleicht weil Sie durch Schriftstellerei in einer tauben Zeit den Glauben an Einfluß nicht früh genug gewonnen haben." Und fast seine Lossagung vom jungen Deutschland ergänzend, trennt er sich auch in entschiedenen Worten von Gutzkow: In Nr. 3 (1844) publiziert er eine abfällige Korrespondenz über die Dresdener Aufführung von „Zopf und Schwert" nicht ohne Verlegenheit, ist aber genötigt, nachdem er das Stück selbst gesehen, das Urteil im wesentlichen zu bestätigen, und sagt ihm geradezu, er gehe in seinem Streben nach äußerlichem Schein der dramatischen Literatur verloren. Und er fährt programmatisch fort: „Kann's unsere Absicht sein, Theaterstücke um jeden Preis zustande zu bringen? Gewiß nicht! Wir sind doch wohl aus der Zeitungs- und Bücherwelt auf die Bretterwelt getreten, um hier das geltend zu machen, was wir schön und in höherem Sinne interessant fanden. Wir haben doch nicht zum Zeitvertreibe auf ein Repertoire gescholten, welches nur für mittelmäßige Abendunterhaltung sorge, welches unserem Geiste nichts zu schaffen, unserem Geschmacke vielfach Aergernis gebe. Wir wollen einen Weg zum Besseren suchen helfen. Ob wir das können, sei dahingestellt. Genug, wir schmeichelten uns mit einer höheren Absicht." Gutzkow aber lieferte hier nur „rein Anekdotenhaftes, grobes Amusement". Laube hofft, daß ihm seine neue Stellung Gelegenheit geben werde, zu beweisen, „daß er bisher im praktischen Theater nur Posto zu fassen gesucht und daß

er imstande sei, auch wenigstens Geist im Plan eines Theaterstücks darzustellen."

Von anderen Theaterdichtern erhält Halm für seinen „Sampiero" ein Lob, dem man die erzwungene Freundlichkeit anmerkt (1843, Nr. 18). Laubes Abneigung gegen Hebbel findet hier ihren ersten Ausdruck, wo er (Nr. 30) der angekündigten Vorrede zur „Maria Magdalena" mit großem Interesse entgegensieht nach dem „Vorschmack seines Geschmacks und Selbstgefühls", welche seine Aeußerungen im „Morgenblatt" gegeben. Noch wärmer als früher tritt er jetzt für Richard Wagner ein, dessen kurze „Selbstbiographie" (Nr. 5 f.) er mit einigen Worten einleitet: „Ich kenne diesen jungen Musiker seit 10 Jahren. Sein unerschöpflich produktives Wesen, welches von einem lebhaften Geiste ununterbrochen bewegt und getrieben wird, hatte mich stets interessiert, und ich hatte stets gehofft, aus einer solchen mit unserer heutigen Bildung erfüllten Persönlichkeit müsse ein tüchtiger moderner Musiker sich entwickeln. Ich war nicht wenig erstaunt, ihn im Winter 1838 zu Paris plötzlich in mein Zimmer treten zu sehen. Das war doch die Verwegenheit eines Künstlers! Heine, der sonst so sorglose, faltete andächtig die Hände ob dieser Zuversicht eines Deutschen." Jedoch, mit dem „Tannhäuser" vollzieht sich Laubes Entfremdung, die in dem S. 233 ff. abgedruckten handschriftlichen Fragmente zum Ausdruck kommt.

Was Laube über Drama und Theater zu sagen hat, steht zumeist mit dem, was die Leipziger Bühne ihm bot, nicht im Zusammenhange. Das letzte Jahr der Direktion Ringelhardt ist naturgemäß noch weniger ergebnisreich als seine Vorläufer. Aber mit dem Herbste 1844 trat ein gänzlicher Umschwung ein: Der Arzt Dr. Karl Christian Schmidt, der selbst unter Küstner Schauspieler gewesen war, übernahm die Leitung, und sein Feuereifer, verbunden mit der großen Opferwilligkeit, schuf eine neue, sowohl in den einzelnen Kräften, als im Ensemble hervorragende Bühne. Schon im April 1843 brachte Laube einen die Umgestaltung fordernden Artikel (S. 23 ff.), der die Stellung der Stadttheater überhaupt und Leipzigs im speziellen charakterisiert. Ganz modern klingt Laubes Vorschlag des Gastierens in benachbarten Städten, er erweitert ihn direkt (Nr. 30) zu dem auch in unsern Tagen oft angeregten „Städtebundtheater". Entschieden aber verurteilt er die Konkurrenz, die durch Begründung mehrerer Bühnen in derselben Stadt entstehe. Er beklagt dies für Berlin und namentlich für Hamburg, dessen Leipzig gleichende günstige Voraussetzungen durch das neu erbaute Thalia-Theater zu nichte werden: „Wer der Menge den Genuß erleichtert, der darf sich nicht wundern, daß der Sinn für strengeren Genuß ganz verloren geht. Nicht die ernster Gebildeten

erhalten ein ernstes Theater, die Menge erhält es und erhält es nur dann, wenn sie durch einen moralischen Zwang der ernster Gebildeten und durch den Mangel an Gelegenheit für wohlfeile Unterhaltung in das ernstere Theater gezogen wird." (1844, Nr. 8.) „Die Ueberhäufung mit Theatern" ist ihm „der Tod des guten Theaters". Ebenso warnt er vor den allzu großen Theatergebäuden: „In dieser Größe liegt der Todeskeim des Schauspiels. Jeder halbe Ton, alle feinen Lichter und Schatten, das ganze feinere Seelenleben des Schauspiels gehen verloren."

So große Fortschritte Laubes dramaturgische Erkenntnisse wie seine Fähigkeit, ihnen darstellende Form zu geben, gemacht, so schwach steht es noch um die Charakteristik der Schauspieler.

Er selbst nennt (1844, Nr. 29) „Rezensionen von Schauspielern das Schwierigste, was es in der Schriftstellerei gibt, weil sie einen durch vielfältiges Sehen und Hören gebildeten Geschmack voraussetzen." So kommt er auch in dem kleinen Denkmal, das er dem früh entschlafenen Seydelmann setzt (S. 303 ff.) nicht viel über Persönliches hinaus, durch die Eile, mit der er seiner journalistischen Pflicht genügt, wohl erklärlich. Aber er greift nicht wieder auf ihn zurück und tut eine abfällige Charakteristik, die Alexander Weill in Nr. 39 gab, nur mit der Fußnote: „ein Korn Wahrheit unter einer Handvoll Irrtum Spreu" ab.

Freilich hat er noch immer nicht viel bedeutende Persönlichkeiten gesehen. Neben Wilhelm Kunst, dessen Manieriertheit ihn jetzt abstößt, interessieren ihn Erscheinungen wie Theodor Döring, bei dem er, gegen unrichtige Lobeserhebungen Gustav Kühnes polemisierend, die poetische und geistige Atmosphäre für große Rollen vermißt, während seine Kunst, kleine Skizzen auszuführen, bewundert wird, und Karl Grunert, auf den er, seine Selbstbiographie einleitend, als Charakterspieler ersten Ranges hinweist. Wie Laube sich bemüht, vom Schauspieler zu lernen, sehen wir in seiner Gegenüberstellung der beiden Devrients im „Glas Wasser". „Emil Devrient hat sehr viel Geschmack und Grazie, er gab die Rolle fein und liebenswürdig. Wenn ich etwas hinzugewünscht hätte, so wäre es eine gewisse Produktion gewesen, falls darunter eine größere Fleischigkeit, leicht schaffende innere Lebenskraft der Rolle verstanden wird und falls eine solche überhaupt bei diesem Verstandes-Menschen Scribe anzubringen sei. Bei Carl Devrient glaubte ich sie nach der ersten Szene gefunden zu haben. Aber wie erschrak ich! Dieser Bolingbroke wurde Geck. Das also war die Klippe, welcher Emils guter Geschmack so vorsichtig auswich!"

Und während er Carl als Manieristen preisgibt, den trotz herrlicher Naturgaben ein Mangel an Naturell kennzeichne, kann er

seinem Wiener Berichterstatter nicht glauben, daß Emil, „unser jetziger wahrer Devrient, unstreitig einer der besten Schauspieler Deutschlands", nicht ganz durchgedrungen. Durch längere Gastspiele lernt er Franz Wallner, der als Schüler Raimunds namentlich in deutschen Städten viel Glück hatte, kennen: so wenig zufrieden Laube mit den vorgeführten Lokalstücken, die gar nicht mehr munden wollen, war, mit dem „Verschwender" hat sich der Künstler ins Gemüt des Publikums gespielt, und ganz richtig meint Laube: „Ein tüchtiger, warmer Mensch, der sich seinem Naturell überläßt, wirkt da wohl, ohne großer Künstler zu sein." Ihm folgte der Münchner J. K. F. Jost, ein tüchtiger Schauspieler aus der Schule Ifflands, ohne höheren Geist und Adel. Als Anfang 1844 die schöne Charlotte von Hagn erschien, war das Theater im Verscheiden und unerträgliche Besetzungen störten ihre Leistungen, die trotz Manier für Laube von ungewöhnlicher schauspielerischer Begabung und einem fast gefährlichen Kunstverstand Zeugnis gaben.

Nur mit kurzen Notizen begrüßt er die neue Direktion, für die er agitierend eingetreten und konstatiert flüchtig einige Erfolge. Der Grund liegt nicht nur darin, daß Laube wieder von der Zeitung schied, der „Zerstreuung, Zeitversplitterung" der Journalistik müde, sondern weil er auch bereits wieder im „Tageblatt" das ständige Theaterreferat, um die neue Direktion zu unterstützen, übernommen hatte. Irrtümlich sagen die „Erinnerungen", er habe es nur ein Jahr geführt. Erst mit dem Juli 1846 verschwindet Laube wieder aus der Zeitung.[1])

Am 10. August hatte die Eröffnung mit „Don Carlos" und einem Prolog von Robert Blum stattgefunden, am selben Tage richtete Schmidt „ein Wort der Verständigung" an seine Mitbürger (Tageblatt, Nr. 223), das vor allem ein gutes Ensemble, wo die Mittel nicht reichen, durchwegs erste Künstler zu gewinnen, möglichst würdige Ausstattung und ein Repertoire, „das sich auf die geistige Kraft des Vaterlandes gründet und nicht von dem Zufalle der geistigen Regsamkeit der Fremden abhängig macht", verspricht.

Im Anschluß an diese Ankündigung begrüßt Laube die neue Aera des Leipziger Theaters mit großen Hoffnungen und kennzeichnet seine kritische Stellung (S. 52 ff). Nur kurz geht er auf die Vorstellung des „Don Carlos" selbst ein, seine scharfe Kritik der Frau Dessoir (geb. Reimann, in Leipzig 1837—1845) zog ihm Proteste aus dem Publikum zu.

Gerade die Tageblattkritiken vollziehen die Vermählung Laubes mit dem Theater, um das er mit Stücken eifrig geworben. Hier

[1]) Vgl. „Erinnerungen" 2, S. 225, „Norddeutsches Theater" S. 116. Wahrscheinlich rühren von Laube auch zwei unwichtige Besprechungen im Jahrgange 1841 her.

erst, auf Grund der eigenen dramatischen Betätigung, gibt sich der Dramaturg vollkommen kund in der Erkenntnis des Dramas als Bühnenwerk und seiner völligen Abhängigkeit vom Publikum und vom Schauspieler.

Erziehung des Publikums soll und muß für ihn Aufgabe des Theaters sein: „Je mehr es nur zur oberflächlichen Unterhaltung dienen soll, desto mehr schwankt es bei der immerdar wechselnden Gunst des Tages und der Mode." Er sieht mit Freude, wie das Interesse für gute Werke in Leipzig wächst, es möge nur nicht durch Einführung des Lärmenden und Rohen geschädigt werden. „Es steht bei uns allen, bei den Schauspielern, bei den Kritikern und beim Publikum, die Gefahr zu erkennen, jetzt, da sie noch lächelt, und der Gefahr vorzubauen." Veraltetes, wozu auch wieder Molières „Tartuffe" zählt, und die abgelebte Form des Familienstücks, wie sie Bretzners „Räuschchen" repräsentiert — er selbst nahm es später freilich gern wieder ins Burgtheater auf — wird ebenso bekämpft wie die Ueberschwemmung mit Dutzendware und schlechten Spektakelstücken. Vor einem zu weit gehenden Purismus bewahrt ihn sein Sinn für das Schauspielerische, gute Marktware gehört zur Lebensbedingung der Theaterpraxis, und manches Werk spottet kritischer Erwägungen, wenn es „nicht mit großen kritischen Ansprüchen auftritt, Auswüchse der Zeit wirksam geißelt und den Beifall des Publikums im hohen Grad gewinnt".

Auch die Posse hat ihre Rechte: „Wirkt eine Posse wirklich komisch, so kann auch das ästhetische Gewissen beruhigt sein: denn über etwas wirklich Gemeines lacht man nicht."[1]) Er läßt sich die vielgeschmähten Kinderballette gern gefallen, auch das französische Stück soll nicht verschmäht werden, aber nur wenn es sich durch irgend etwas auszeichnet und wenn es auch gut übersetzt ist: „Wer nicht selbst ein wirksames Stück schreiben kann, der wird durchschnittlich kein Stück übertragen können."

Besondere Beachtung gebührt der zeitgenössischen Produktion: „Jede Generation will nur nach ihrem Maßstabe gerichtet sein und die Gegenwart erzwingt sich ihr Recht". Eine der schon früher gekennzeichneten Hauptaufgaben des Theaters sieht er fast gelöst: „Wir sind einmal jetzt in der Erfüllung einer politischen Aufgabe mit dem Theater begriffen, das Publikum ist jubelnd damit einverstanden." Aber schon warnt er vor der Einseitigkeit: „Das Familienstück, es war einst ganz und gar das uns allein erreichbare und allein nationale Stück. Denn nur für die Familie empfinden wir alle stets und gleich. Mögen wir davor bewahrt bleiben für das

[1]) Ganz ähnlich „Burgtheater", S. 240, 431.

Drama halber und hohler Politik ein kerniges Drama ganz und gar zu verlieren."

Dies zielt hauptsächlich auf Gutzkow, dessen „Urbild des Tartuffe" die Familiengeschichte ungebührlich gegen die Staatsaktion zurückdrängt, während der „13. November", der „mit einem schadhaft gewordenen Rufe und mit einem schadhaft gewordenen Stoffe" zu kämpfen hat, den Dichter in eine „Grille" verrannt zeigt. Auch das geschichtliche Drama hat nur beschränkten Wert; wo es bloße Historie bleibt, ist es gänzlich unfruchtbar.

Er tritt lebhaft für Bauernfeld ein und verteidigt ihn gegen die stereotypen Anklagen der Handlungsarmut: „Der Stoff entsteht ja nicht nur aus Handlung, sondern auch aus Behandlung". Er macht nachdrücklich in einem Aufsatze, der sowohl in den „Grenzboten" (1845, I, S. 349—353) als im „Tageblatt" erschien, auf die Feinheiten in der „Marquise von Villette" von der Birch-Pfeiffer aufmerksam, der gegenüber nur das oberflächlichste Schablonenurteil herrsche, und rühmt ein Stück der Louise Mühlbach oder sogar den geschickt dramatisierten „Ewigen Juden". Auch gegen das Wiener Stück wird er duldsamer, wie die Besprechung des „Verkauften Schlafs" (S. 54 ff.) zeigt, während es die technischen Mängel sind, die ihm den „Bauer als Millionär" (S. 63 ff.) so mißlungen erscheinen lassen.

Dagegen verwirft er unbedingt die aufblühende Gattung der Handwerker- und Proletarierstücke: „Die neuen gesellschaftlichen Fragen sind äußerst schwer für die Kunst zu verwenden, denn die Kunst hat es nicht mit der Spekulation zu tun, sondern mit Formen, welche bereits gefestigt sind . . . Die Armut hat ihre Poesie darin, daß der Dichter sich in die einzelnen Persönlichkeiten vertieft und an ihnen entwickelt, wie sie innerlich ebenso reich und würdig ausgestattet sind von der Schöpfung, wie der Wohlhabende und Mächtige, daß er an ihnen entwickelt und zeigt, wie ihre Liebenswürdigkeit und Tüchtigkeit an der traurigen Schranke des Unterschiedes tragisch gebrochen wird. Der deutsche Dichter Hebbel hat in seinem Drama „Maria Magdalena" gezeigt, wie dies anzufangen sei. Aber um das zeigen zu können, muß man eben ein Dichter sein und nicht den Zeitungsphrasen nach die Stücke anlegen. Die Proletarier sind ohnehin noch keineswegs zum Thema eines Dramas zu machen. Was fehlt ihnen? Arbeit und Arbeitslohn. Das nimmt unsere politische Spekulation in Anspruch, aber nicht unsere poetische. Was ist das äußere Elend in der dramatischen Kunst? Die dramatische Arbeit hat es mit Persönlichkeiten zu tun, der Proletarier ist aber als solcher nicht eine Persönlichkeit, er ist ein Massenbegriff."

Durchwegs zeigt sich in Laubes Besprechungen von Stücken dasjenige, was wir produktive Kritik nennen: er gibt Ratschläge zu Verbesserungen, er bearbeitet, wie er auch vor Holbeins „Käthchen“-Verballhornung nach der notwendigen Bühneneinrichtung, die er später selbst besorgt, ruft und bei „Romeo und Julia“ wieder sein Klagelied über die falsche Pietät anstimmt, die um Erhaltung unbedeutender Dinge willen den Schatz selber preisgibt“.

Vor allem aber richtet er immer verständnisvolle Weisungen an das Publikum: er mahnt es zur Beachtung von Dialogfeinheiten, die leicht ungehört vorübergehen, er zürnt ihm, wenn es jugendliche Versuche bespöttelt und fordert Rücksichten für Erstlingswerke, aus denen Talent spreche: „Ein wirklich gebildetes Publikum wird das erste Stück eines Autors immer mit entgegenkommender Freundlichkeit aufnehmen.“

Er stellt sich auf den Standpunkt des Zuschauers, wenn es französische Stücke, die in ihren Sitten ihm unverständlich sind, abweist: „Sind ihm die Verhältnisse bedenklich, so ist es vorbei mit der Lust“, oder er begreift die Schonungslosigkeit, mit der sich die Masse einer Enttäuschung gegenüber Luft macht. Ein hartes Urteil ist nicht immer am Platze, zumal in Leipzig, wo damit leicht gehindert werden könnte, was es „mit einem dürftigen Theater so leicht durchsetzen könnte, als eine Stadt ohne beengende Hofrücksichten, ohne ausschließende Kirchenrücksichten, das nämlich: daß Leipzig ein vorangehender und bestimmender Theaterort wird. Ein solcher richtet streng, aber er beleidigt nicht“. Mit dem gegebenen Faktor, dem Publikum, hat aber das Theater zu rechnen, es gehört zu den größten Fehlern, ihm die Illusion zu zerstören durch Stücke, die direkt ins Parterre hineinspielen, wie manche aufdringliche Gelegenheitsprodukte, oder es an Schlechtes systematisch zu gewöhnen. Aber eines der wesentlichsten Momente des Theaters ist der Schauspieler. Diese Erkenntnis ist Laube erst hier ganz und voll aufgegangen. „Das bessere Stück findet oft keine dauernde Stätte, wenn die Persönlichkeiten der Schauspieler nicht zupassen, und das schwächere Stück ist bei zupassenden Persönlichkeiten oft von überraschend günstiger Wirkung.“ Der Darsteller wird sogar identifiziert mit dem Geiste des Stückes. „Will man den Schauspielern nicht gestatten, lebendige Gedanken der Zeit auszudrücken, dann verzichte man nur sogleich auf die Hoffnung, ein wirksames Schauspiel aufblühen zu sehen.“ Unermüdlich ist er in seiner Forderung des guten Sprechens, hier ganz auf dem Standpunkte Ludwig Tiecks stehend[1]): „Die erste Bedingung auf

[1]) Vgl. Bischoff a. a. O., S. 106 ff, „Stadttheater“, S. 18, „Norddeutsches Theater“, S. 90 ff. 127, Vorrede zu „Rokoko“, S. 34 und Register unter „Vortrag der Schauspieler“.

der Bühne heißt: verstanden zu werden. Erst wenn sie erfüllt ist, kommt weiteres in Frage. Wer sich selbst durchgerungen hat zum Sinn dessen, was er zu sprechen hat, wer alsdann beim Sprechen seinen Geist dahin drängt, daß er den Sinn auch einem schwachen Zuhörer deutlich zu machen hat, der wird überall interessieren, weil er überall verstanden wird. Das war Seydelmanns Geheimnis, er zwang uns, kein Wort zu überhören," oder ähnlich: „Des Schauspielers erste Sorge ist, daß der Zuschauer alles verstehe, die zweite Sorge, daß der Zuschauer den Gedanken als abgerundetes Bild erhalte!" Leere Deklamation wird energisch abgelehnt: auch Karl Moor bedarf eines „natürlichen Ungestüms. Die Worte müssen da sein, ehe man sie kommen sieht" und er charakterisiert die sogenannte „Berliner Deklamation", der blanke „Gegensatz zu Seydelmanns Sprechweise", dahin, „daß ein musikalischer Höhepunkt im Verse oder im Satzteile erstrebt wird auf Kosten aller übrigen Worte." Dagegen hat er ein feines Ohr für die Kunst Grunerts (S. 68 ff.), über tote Partien hinwegzugleiten und nur die markanten Momente herauszuheben. Er mahnt immer zu einem beschleunigten Tempo und ist unerbittlich gegen Gedächtnisfehler, für die kein Kritiker Schonung hegen darf. „Die Aufgabe der Kunst und der Kritik beginnt erst, wenn der Stoff vollständig vorhanden." Ebenso ungehörig ist das beliebte Sichgehenlassen bei Reprisen: „Das ist ein gar übles Zeichen für unser Künstlertum, welches wir gar zu gerne in der sogenannten Genialität suchen und nicht auch in der Sorgfalt, in der Ausdauer, in der liebevollen Treue für eine errungene Form".[1]) Er scheidet scharf zwischen „Kunstleistung" und „Kunststück", das letztere bringen die Virtuosen, bei denen Manier vorherrscht, wie sie besonders durch die stehenden Rollen, die ihnen durch Dichter auf den Leib geschrieben wurden, großgezogen erscheint. Dadurch ist ein Talent wie Charlotte von Hagn zugrunde gerichtet worden, und auch die hochbegabte Perroni-Glaßbrenner, die er schon 1841 im „Tageblatt" kurz besprochen hatte, verbraucht sich in Paraderollen, die nicht „organische Wesen, sondern die zufälligen Launen einer Persönlichkeit darstellen. Wir sind zu der Einfachheit zurückgekommen, welche in der Darstellung einer Natur oder eines Charakters echteres Wesen der Kunst findet, als in der künstlichen Durchführung eines gemachten Wesens."

Leipzigs Bühne bot ihm neben dem jungen Meixner, dessen großen natürlichen Humor er überall rühmt, den geistvollen Heinrich Marr, dessen unbedingter Bewunderer er wird. Er ist ihm einer der größten Charakterdarsteller, die er je gesehen, sein Jude Schewa

[1]) Vgl. Vorrede zu „Rokoko", S. 43 und im Register unter „Memorieren".

übertrifft Döring und Seydelmann, sein „Mephisto" leidet nur unter zu viel komischen Einzelheiten. Laubes persönliche Sympathie, die auch dem trefflichen Regisseur und seinen Verdiensten um die Aufführung des „Rokoko", das er (S. 56 ff.) vom Standpunkte der Darstellung bespricht, gilt, scheint ihn sogar gelegentlich ein bißchen blind gemacht zu haben, seine Ausführungen über Rollenunkenntnis begleitet die Redaktion mit einer Fußnote, die diesen Fehler dem Herrn Marr ganz besonders zuspricht. Eine der wichtigsten Erscheinungen aber wird für ihn der neu engagierte Held Joseph Wagner, dessen Individualität er sofort richtig, namentlich nach seinem Hamlet kennzeichnet (S. 65 ff.). Gerade hier zeigt sich auch, wie an manchen anderen kleinen Bemerkungen, daß Laube auch auf das szenische Bild, freilich nicht in dem Ausmaße, wie es heute geschieht, zu achten weiß. Nach dem „Romeo" richtet er an Wagner die Mahnung, darnach zu trachten, „das ihm vorzugsweise eigene Elegische zu erweitern ins Tragische, das Herzliche in Herzhaftes. Heute mehr als je hat uns sein großer Vorzug eingeleuchtet, ein Vorzug, den ich für meine Person immer in erste Linie stelle beim Schauspieler, der Vorzug eines trefflichen Vortrages. Auf diesem Fundamente, und auf diesem Fundamente allein läßt sich eine Zukunft auf dem Theater erbauen". Er tadelt, daß er in „Miene und Bewegung erstarrt, sobald er nicht spricht". Seinem „Faust" fehlt der „starke Geist und die Mannigfaltigkeit der Gegensätze", dagegen stellt er den „Fiesco" sehr hoch: „Er ist einer der wohltuendsten und tüchtigsten deutschen Schauspieler", lautet sein abschließendes Urteil, das auch in dem eifrigen Bemühen, das der Direktor des Burgtheaters aufwendet, ihn sofort an sich zu ziehen, und in den manchmal ganz ähnlich klingenden Urteilen, die seine Geschichte des Burgtheaters fällt, zum Ausdruck kommt. Als Gäste sah er Wallner wieder, der nun im Sinne der „Eleganten" ausführlich charakterisiert wird (S. 61 ff.), und Grunert, dem er eingehendste Besprechungen (S. 68 ff.) widmet, die freilich einen etwas erkaltenden Enthusiasmus verraten.[1])

Den „Shylock", den die letzte der Kritiken ankündigt, hat Laube nicht mehr besprochen. Er selbst muß in seinen freundlichen Aeußerungen zugestehen, daß das Theater sinke, auch Marr wird „plump" und für die Lücken finden sich keine Talente.[2]) Er macht den Alternativvorschlag, man möge entweder Oper oder Schauspiel verabschieden. Auch haben ihm wohl die bald zauberisch näher rückenden, bald wieder schwindenden Aussichten auf Wien das Rezensentendasein

[1]) Briefe Laubes an Grunert teilt Kohut mit („Deutsche Bühnengenossenschaft" 1891 Nr. 39 f).
[2]) S. Wehl, „Das junge Deutschland", S. 148.

verleidet. Daß aber seine kritische Stimme nicht ungehört verhallt, beweisen Aeußerungen anderer Blätter.[1])

Der Dramaturg spricht auch in den schon öfter herangezogenen Vorreden zu seinen Stücken: beim „Monaldeschi" schildert er die geistige Entstehungsgeschichte des Werkes, sein eigenes Verhältnis zum Theater und die traurigen Schicksale, die einem historischen Drama auf der deutschen Bühne, namentlich auf den Hoftheatern beschieden seien. Bei „Rokoko" wirft er eine seiner Lieblingsfragen, die Ausschreibung von Preisen, der noch das „Burgtheater" und „Stadttheater" das Wort reden, auf, er untersucht die Bedingungen eines deutschen Lustspiels, das Shakespeares ablehnend, und verurteilt das Wirken Tiecks. Ausfürlich wird hier (S. 40 ff.) der Begriff des „Dramaturgen" entwickelt und die Bühnenlaufbahn des Stücks dargestellt.

Während er sich bei der „Bernsteinhexe" darauf beschränkt, das Verhältnis zur Quelle darzulegen, gibt der „Struensee" wieder Anlaß, die Misere mit geschichtlichen Stoffen zu beleuchten und speziell mit Berlin und den Machenschaften Michael Beers abzurechnen.[2])

Eingehend äußert er sich hier über die Vorteile, welche die Einheit in Raum und Zeit dem Dramatiker gewähre. Die Chancen des deutschen Lustspiels erwägt neuerdings die Einleitung von „Gottsched und Gellert", namentlich den dramatischen Schriftsteller zum Mute der Originalität herausfordernd. In allen diesen Ausführungen steht der Gedanke des „Nationaldramas" im Mittelpunkte. Eine Ergänzung liefert der S. 224 ff. abgedruckte Aufsatz, der hauptsächlich die Benutzung politischer Motive für das Drama erörtert. Die „Karlsschüler", welche eine ungemein lebendige Schilderung der deutschen Bühnen in ihrem Verhalten zu einer Schillerfeier einleitet, schauen in der Widmung an Louise Neumann, sowie in ausdrücklichen Worten sehnsüchtig nach dem Burgtheater aus. Bei diesem Stück ereilte Laube dieselbe Anklage, gegen die er erst Freund Halm tapfer verteidigt: ein Wiener Dichter, Ludwig Eckardt, der

---

[1]) Die Augsburger „Allgemeine Ztg." 1846, Nr. 179, rühmt seine Kritiken als völlig unabhängig und ehrlich. „Daß Lob und Tadel der Darsteller sich oft nach dem Bedürfnis seiner eigenen theatralischen Arbeiten modifiziert, ist leicht zu begreifen. Daß er der französisierten Richtung des deutschen Dramas zu viel Spielraum gibt, liegt in seiner eigenen, stark mit gesunder Kraft verfolgten Tendenz". In der „Wiener Modezeitung" 1844, S. 1821, spricht J. v. Hammer, ein junger Leipziger Dichter, der später sein Nachfolger beim „Tageblatt" wurde, seine Freude aus, daß Laube „der dramaturgische Richter und Wegweiser" für Leipzig geworden: „Obgleich ihm schon von mancher Seite der Vorwurf gemacht worden, daß er mit allzu großer Gelindigkeit bei seinen Beurteilungen verfahren, so bleibt er doch seinem einmal angenommenen Prinzipe treu, zuvörderst leise und allmählich die theaterbesuchende Masse von ihrer gedankenlosen Willkür zu entwöhnen und ihre Ansprüche auf das Notwendigste und Zunächstliegende hinzuweisen, daher eine gewisse behutsame Zurückhaltung im Tadel, den der Eingeweihte recht wohl zwischen den Zeilen lesen mag.

[2]) Ganz im Sinne der S. 6 ff gehaltenen Ausführungen ist eine mir handschriftlich aus dem Nachlasse Laubes vorliegende Notiz, die für ein Berliner Blatt bestimmt gewesen zu sein scheint, abgefaßt.

die Theater mit Produkten seiner Feder unermüdlich heimsuchte, erhob die Plagiatsbeschuldigung.

Laubes Verteidigung ist S. 229 ff. nach der Handschrift im Nachlasse abgedruckt, ob sie erschienen ist, kann ich nicht feststellen. Es sei nebenbei erwähnt, daß die Birch-Pfeiffer am 22. Mai 1850 bei ihm anfragt: „Haben Sie noch den Gedanken Goethes Mutter auf die Bühne zu bringen?"

Als Laube die Redaktion der „Eleganten" niederlegte, verwies er in einem Schlußworte die Leser, die sich für seine Ansichten interessieren, auf die „Grenzboten" und die „Allgemeine Zeitung", wo er größere Uebersichten und literarische Artikel, wie sie schon die „Blätter für Literarische Unterhaltung" oft aus seiner Feder gebracht hatten, liefern werde. Und in der „Allgemeinen Ztg.", an der er schon seit Mitte der dreißiger Jahre mitarbeitete, hat er auch größere Abhandlungen gegeben, die Bettelheim mit Recht als „Kandidatenreden" für Wien, das er 1845 wieder besucht hatte, kennzeichnet.[1]) Der erste Artikel (S. 235 ff.) behandelt zunächst die merkantile Stellung der Literatur in Deutschland, ganz in ähnlichem Sinne wie Gutzkows Aufsatz „Literarische Industrie" (Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur 1836, Bd. 1).

Wieder im Hinblick auf die Berliner Erfahrungen kann er von einer Förderung der Literatur durch die Höfe nicht viel erwarten, dagegen scheint ihm das Theater abhängig von höherer Unterstützung. Diese rief auch Rötscher und namentlich Eduard Devrient in seiner Schrift „Das Nationaltheater des neuen Deutschlands" (1849) an. Berlin und Wien stehen im Mittelpunkte der Betrachtungen, gerade die Donaustadt weckt in ihm trotz des Zensurdruckes Hoffnungen einer besseren Zukunft, die ihm aus dem immer wachsenden Bedürfnisse eines „Dramaturgen", den kleinere Hoftheater schon gerufen, zu sprechen scheint.

Die „Briefe über das deutsche Theater" (S. 251 ff.) schränken diese Betrachtungen ein und erweitern sie zugleich. Sie schränken sie ein, da die kleinen Hofbühnen und Stadttheater als bedeutungslos beiseite geschoben und nur Wien und Berlin als maßgebend erkannt wird, sie erweitern sie, indem nunmehr ganz systematisch die einzelnen Faktoren, die für die Ausbildung einer Nationalbühne in Betracht kommen, entwickelt werden. Was früher über den Schauspieler und sein Genie, Publikum, Kritik mehr aphoristisch ausgesprochen worden, erscheint hier in scharf logischer Darlegung zusammengefaßt. Daß das Nationaltheater an eine große Stadt gebunden, daß Drama und Schauspielkunst nur in ihr sich fördernd aus-

[1]) S. „Acta diurna", S. 197 ff.

bilden können, ist die neue Erkenntnis Laubes. Und wiederum sind die Voraussetzungen eines Aufschwungs viel eher in Wien als in Berlin gegeben. Die Befürchtung, daß die „Rücksicht auf Oesterreich manche Spitzen abbrechen“ werde, „welche dem Burgtheater wohltun sollen“, wie Laube in einem Briefe äußerte,[1]) scheint nicht in Erfüllung gegangen, zumal wo in den liebevollen, fast sehnsüchtigen Charakteristiken des Publikums und der Schauspieler allzuscharfe Aeußerungen kaum denkbar sind.

Eine Reform muß sich bemühen, über das Zufällige das Feste, Dauernde zu setzen, Institutionen zu schaffen, die vor dem Mangel an Persönlichkeiten sicher stellen. Laube nennt die Theaterschule, der auch Gutzkow eine dialogische Studie gewidmet[2]) und Ed. Devrient und Rötscher das Wort redeten, die Hauptsache bleibt ihm der Dramaturg, dessen Begriff und Aufgabe er hier nach allen Richtungen klarlegt. Viel ablehnender als bisher lautet jetzt sein Urteil über Goethes Weimarer Bühne, in der eben nicht das Theater, sondern nur das dramatische Gedicht eine Rolle spielte. Ausführlich entwickelt er einen seiner Lieblingsgedanken, die dramatische Preisausschreibung, die er auch im Burgtheater gleich ins Werk setzte. Ebenso geläufig sind uns schon seine Ansichten über Shakespeare-Bearbeitung und Schlegels Uebersetzung. Er geht bis ins Detail, wenn er eine zweite Leseprobe vorschlägt und die Organisation der Proben durchspricht. Sein Versprechen über die technischen Dinge der dramaturgischen Aufgabe zu handeln, hat Laube nicht gehalten. Denn als siebenter, achter und neunter Brief (Nr. 162, 172, 175) folgen die Berichte über das französische Theater, die er in seinem Buche „Paris 1847“, einem späten Nachkömmling der fast unzähligen Pariser Schilderungen des jungen Deutschlands,[3]) (Mannheim 1848) zusammengefaßt. Er findet da „in Paris nichts so langweilig als die Theater“. Nach einer meisterhaften Schilderung des Begräbnisses der Mars charakterisiert er an Beispielen die Armut im französischen Repertoire, die noch größer ist als die des deutschen, auch die Schauspieler erscheinen ihm nur in dem engen Gebiete des französischen Konversationsstückes mustergültig, aber der Mechanismus des Theaterspiels stößt ihn selbst bei den besten Vertretern ab; hat er gegen die Nachlässigkeit der deutschen Schauspieler bei Wiederholungen gewettert, so interessiert ihn

---

[1]) Bettelheim a. a. O., S. 202. In einem Briefe an die Rettich (6. Mai 1846) sagt Laube: „Die Briefe über das deutsche Theater in der „Allgemeinen Zeitung“ sind leider nicht ohne Abkürzungen aus dem Augsburger Bureau hervorgegangen.“

[2]) Vgl. S. 267, auch Vermischte Schriften, 1850, Bd. 4.

[3]) Vgl. H. Bloesch: „Das junge Deutschland und seine Beziehungen zu Frankreich“ (Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Walzel, Heft 1, 1903) S. 33 f.

hier der französische nicht, weil er nicht mehr produziert, sondern bloß wiederholt. Selbst die Rachel erhält das übel klingende Kennwort der Virtuosin. Man fühlt deutlich, wie viel näher dem Schriftsteller jetzt deutsche Bühne und deutsche Art stehen.

„Achten Sie", schreibt Laube an Kolb (11. August 1846), „die Briefe nicht gering, sie sind das Ergebnis langer Erfahrung, können große Wirkung finden",[1]) und gegen Halm meint er, sie wären in Berlin „ein Schritt zum Ziele; in Wien ist's wahrlich umgekehrt". Dieses Ziel war die Direktion des Burgtheaters; wie weit der Weg noch war, auf dem er noch öfters in Briefen und Akten seine dramaturgischen Grundsätze darzulegen hatte, habe ich anderen Orts ausführlich dargestellt.[2]) Ebensowenig kann ich mich hier mit seiner 18 Jahre währenden Direktionswirksamkeit befassen, der ein großes Kapitel meiner „Geschichte des Burgtheaters" gewidmet ist.

Daß unter seiner amtlichen Tätigkeit ihm weder Zeit noch Möglichkeit bleibt, journalistisch und kritisch zu wirken, ist selbstverständlich. Die „Wiener Zeitung", für die allein er als Burgtheater-Direktor schreiben zu können erklärt,[3]) birgt wohl einige ununterzeichnete programmatische Artikel und kleinere Aufsätze, wie einen recht unbedeutenden über „Schauspielerinnen" (Abendblatt Nr. 140, 20. Juni 1861), der eigentlich seine größte Entdeckung, Fräulein Wolter, zu feiern bestimmt ist. Die Rücksicht auf seine Stellung mag ihn auch gehindert haben, den handschriftlich erhaltenen Aufsatz (S. 289 ff.), der an eine Artikelserie A. v. Wolzogens in der „Allgemeinen Zeitung" 1858 anknüpft, zu veröffentlichen. Sein durchaus theaterpraktischer, moderner Standpunkt, der ihm manche Anfeindung seiner Burgtheaterleitung zugezogen, hat sich seit den „Briefen" noch verschärft, namentlich Goethe und Schiller gegenüber, und das literarische Experiment wird unbedingt abgelehnt. Seine Polemik gegen die Kritik spitzt sich zu persönlichen Auseinandersetzungen des Dramatikers und Bühnenleiters zu. Leider bricht die Arbeit gerade mitten im historischen Teile ab.

Eifrig beteiligt sich Laube an dem „Familienbuch des Oesterreichischen Lloyd". Dort ist der erste seiner großen Grillparzer-Aufsätze erschienen, welche sein tapferes Eintreten für den Dichter im Repertoire des Burgtheaters schön ergänzen.[4]) Von einer geläuterten Auffassung, die er jetzt, seine Ausführungen im „Norddeutschen

---

[1]) Neue Freie Presse Nr. 7880.

[2]) Neue Freie Presse Nr. 12782, 12789, 12796, 12803, 12809, 12816, vgl. auch Bettelheims zitierten Aufsatz.

[3]) s. K. v. Thaler (Neue Freie Presse Nr. 7177).

[4]) Sie sind mitgeteilt von Sauer im 1. Bande von „Grillparzers Gespräche", Wien 1904, S. 81 ff, 147 ff, 215 ff.

Theater" (S. 90 ff.) vorbereitend, Ludwig Tieck entgegenbringt, gibt der Aufsatz (S. 323 ff.) Zeugnis, der auch Immermanns ausführlich gedenkt, zuweilen wörtlich mit einer älteren Studie „Gans und Immermann" übereinstimmend, welche die „Deutsche Pandora" (Bd. 4, 1841) gebracht hatte.[1])

Noch während seiner Burgtheaterzeit erging von seiten der Redaktion der „Oesterreichischen Revue" die Aufforderung an ihn, das Burgtheater zu schildern. So veröffentlicht er 1864—1867 dreizehn „Dramaturgische Briefe über das Burgtheater"; er lehnt es ab, „über den augenblicklichen Wert oder Unwert des Instituts ein Urteil zu veröffentlichen". Was er bietet, ist eine historische Skizze, welche die wesentliche Grundlage der geschichtlichen Partie seines „Burgtheaters" bildet, wo die flüchtigen Umrisse allerdings wesentliche Erweiterungen erfahren, während andererseits die für Grillparzer agitierenden Ausführungen zum Teile gegenstandslos geworden sind. Nur kurz kommt er auf sich selbst zu sprechen, er nimmt in Anspruch, daß die Entwickelung der trefflichen Eigenschaften des Burgtheaters „geleitet und mit Bewußtsein geführt worden ist." Für den Abdruck wurden die Charakteristiken von „Anschütz" (S. 358 ff.) und Fichtner" (S. 349 ff.) herausgehoben, welche, ebenso wie der ältere Aufsatz über „Drei Lustspielväter" (S. 337 ff.) ihren Wert auch neben Laubes Burgtheatergeschichte behalten, einer spezifisch norddeutschen Künstlerin, Auguste Crelinger gilt der S. 346 ff. abgedruckte Aufsatz. Nur eine Skizze bildet die im Nachlasse aufgefundene Studie „Julie Rettich" (S. 370 ff.), an deren Ausarbeitung und Veröffentlichung ihn wohl seine von manchen Seiten beanstandete Stellung, die er auch in seinem „Burgtheater" gegen sie einnahm, hinderte. Seinem eigenen Schaffen gelten wieder die Vorreden: die zum „Graf Essex" behandelt zunächst wieder, auf den „Prinz Friedrich" zurückgreifend, die Kämpfe um das historische Drama auf den deutschen Hofbühnen und gibt dann, auf den „Essex" eingehend, eine Uebersicht seiner Vorläufer in der Behandlung dieses Stoffes; in Tagesblättern hat er sich wieder der Plagiatsbeschuldigung, die der Dichter K. L. Werther gegen ihn richtete, zu erwehren, wobei ihn Wiener Schriftsteller wie Betty Paoli und Rudolf Valdeck wacker sekundieren. Beim „Statthalter von Bengalen" scheidet er, ganz ähnlich wie früher bei „Gottsched und Gellert", zwischen einem politischen Stücke und einem Stücke mit politischen Tendenzen. Die „bösen Zungen" endlich, ein bedrohlicher Stein, den er seinem Nachfolger, dem Intendanten Halm, zwischen die Füße warf, erzählen, das Recht auf Aktualität

[1]) Ebenso ist wohl von Laube der H. L. signierte Aufsatz „Immermann" in der „Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben", Wien 1862, Nr. 27.

für den Dramatiker betonend, das Schicksal dieses Stückes und seine Abweisung am Hofburgtheater[1]) und geben eine nachdrückliche Absage an die Hofbühnen überhaupt, welche „die große Wirkung nationaler Schaubühne längst verloren haben", während die freieren Stadttheater „die Führung und Belebung des deutschen Theaters überhaupt" zu übernehmen befähigt sind. Er verspricht (Pfingsten 1868) in seiner baldigst erscheinenden Geschichte des Burgtheaters die nähere Durchführung dieser Gesichtspunkte.

Unmittelbar nach seinem das gesamte Wiener Leben tief bewegenden Sturze ist Heinrich Laube zum Geschichtsschreiber des Burgtheaters geworden — oder, sagen wir präziser, zum Geschichtsschreiber seiner Direktion. Denn die nunmehr allerdings erweiterten historischen Kapitel bilden doch nur die Einleitung zu einer großen Schutzschrift seines eigenen Wirkens, die sich geradezu zu einer Apologie ausgestaltet. So ist ein gewiß einseitiges, aber doch wahrhaft klassisches Werk entstanden, ein „Soufflierbuch" für alle späteren Historiker des Burgtheaters, wie Helene Bettelheim-Gabillon sagt, ein Werk, das Paul Schlenther an Lessings Hamburgische Dramaturgie reiht, die es aber in Betonung des schauspielerischen Momentes übertrifft.

Diese Geschichte des Burgtheaters von 1848 bis 1867, im Buche vom 10. Kapitel ab, ist zunächst in der „Neuen Freien Presse" in unregelmäßigen Fortsetzungen von Nr. 1120 ab (13. Oktober 1867) erschienen. Eine Einleitung weist auf die Aufsätze in der „Oesterreichischen Revue" hin, die bis 1848 führen, und fährt fort: „Ursprünglich hatte ich vor, diese Artikel zunächst an diesem Zeitpunkte abzuschließen und die Fortsetzung einer späteren Zeit vorzubehalten. Unter der späteren Zeit dachte ich mir meinen Rücktritt von der Direktion des Hofburgtheaters, da man doch nicht füglich über seine eigene Direktionsführung historisch berichten kann, solange man noch selber dirigiert und im Getümmel eines solchen Regimentes befangen ist.

Unerwartet ist nun aber diese „spätere Zeit" plötzlich eingetreten, und ich habe die nötige Muße und Freiheit, mich mit der Uebersicht von 1848 bis 1867 in Sachen des Burgtheaters zu beschäftigen.

Ob ich auch die Ruhe habe, eine Geschichte zu skizzieren, welche mich selbst so nahe angeht, das ist freilich eine andere Frage. Ich glaube fest, sie mit Ja beantworten zu können. Wer 35 Jahre öffentlich schreibt und während dieser Zeit nahe an 18 Jahre ein erstes Theater in Wien dirigiert hat, der ist leiblich abgehärtet von

[1]) Vgl. meine Burgtheatergeschichte 2, 2, S. 216 f.

Wallungen. Man gewöhnt sich grundsätzlich daran, höhere Gesichtspunkte zu gewinnen und die persönliche Regung so weit zu bemeistern, daß man ein redliches geschichtliches Gewissen erringe.

Zudem ist es auch in diesen Skizzen nicht darauf abgesehen, unumstößliche Geschichte zu schreiben. Sie können in manchen Teilen als Memoiren angesehen werden und sind gerade darum in einer Zeitung am Platze. Damals, als ich die Artikel in der „Oesterreichischen Revue“ begann, forderte ich die Besserwissenden auf, mich auf Irrtümer aufmerksam zu machen, und das tue ich auch jetzt. Dadurch wird erreicht, daß das Buch, welches aus all diesen Artikeln entstehen soll, geläutert wird von Schlacken.“

Bedauerlicherweise hat Laube diese Worte, die seiner Arbeit einen andern Standpunkt als den einer authentischen Geschichtsschreibung anweisen, im Buche unterdrückt, aber sonst gar nichts Wesentliches im Texte geändert. Nur der Schluß (von S. 480 Z. 7 von unten) fehlt, anstatt dessen heißt es: „Ich bat zum zweiten male um meine Entlassung und erhielt sie jetzt.

Hiermit schließen diese Schilderungen. Näheres Eingehen auf sonstige Motive und Vorgänge bei dieser Abgangskatastrophe, sowie auf entscheidende Persönlichkeiten finde ich in einem Journale nicht am Orte.

Es entsteht aus diesen Artikeln ein Buch, welches wohl bis zum Herbste dem ganzen deutschen Publikum vorliegen wird. Dieses Buch soll den Entwicklungsgang des Burgtheaters von Kaiser Joseph an bis in das Jahr 1868 schildern, und da werde ich in größerem historischen Zusammenhange eingehen können auf Motive und Vorgänge, sowie auf Charakterisierung derjenigen Personen, welche bei diesem jähen Umsturze eines erfolgreichen Systems wirksam gewesen sind, welche also vor dem Tribunal unserer Kunstgeschichte die Verantwortung zu tragen haben.

Ebenso wird sich dann nach Ablauf eines Jahres in der neuen Direktionsführung ruhiger und vollständiger beurteilen lassen, welche Wirkung dieser mitten in das notorische Gedeihen des Instituts eingreifende Wechsel hervorgebracht hat auf den Charakter und die Stellung des Burgtheaters, eines für Oesterreich und das ganze deutsche Theater so hochwichtigen Instituts.“

Und nun fast wörtlich, wie am Schlusse des Buches (S. 496): „Ich leugne nicht, daß ich unter tiefem Schmerze vom Burgtheater geschieden bin. An diesem Schmerze hat die Besorgnis großen Anteil gehabt: es werde nun, wie so manches deutsche Intendanztheater, einer bloß äußerlichen Führung überliefert werden.

Dies unumwunden aussprechend, nehme ich Abschied von den Lesern, welche mir auf einem so langen Wege von 1848 bis hierher

durch alle Krümmungen einer Theaterwelt gefolgt sind, zustimmend oder widersprechend gefolgt sind. Möchte ich doch auch einige Gegner überzeugt haben, daß es mir im Wesentlichen nur um die Sache zu tun gewesen ist, um ein gutes deutsches Theater. Können sie mir das zugestehen, dann werden sie mir auch verzeihen, was ich in meiner Tätigkeit nicht genügend getan, was ich in meiner Schilderung nicht genügend bewiesen habe."

Der Dramaturg Laube, nicht der Literat, hat das „Burgtheater" geschrieben. Das Drama wird in seiner Bühnenerscheinung beurteilt, da kommen alle historisierenden Experimente zu kurz, er legt an Shakespeare lediglich den Maßstab der heutigen Theaterwirkung, er kann unmöglich zu Hebbel ein Verhältnis finden, und bei den „Nibelungen" fällt ein Vergleich gar zugunsten Raupachs aus. In ganz einziger Weise hat er das Publikum erkannt, ja ihm auch mitunter wohl allzu stark gehuldigt. Aber er hat den Wiener in seiner Neigung zum Lustspiele, seiner Empfänglichkeit für den Dialog, seinem Verständnisse für ein gutes Ensemble bis ins innerste studiert. Die Aufgabe des Bühnenleiters, die Bedeutung der Probe, die Grundsätze für die Bildung eines Repertoires sind mit unwiderleglicher Schärfe in meisterhaft konzentrierter Form niedergelegt. Nur der schaffende Dramaturg gibt ein lebendes Theater, und das Theater lebt nur wirklich aus der Gegenwart heraus. So rechtfertigt er die Begünstigung des französischen Stücks, das ihm wert ist, nicht weil es ausländisch, sondern weil es aktuell ist, so lehnt er das einst in Wien geliebte spanische Theater ab. Und seine Grundsätze für die Bildung des Schauspielers gehen Hand in Hand mit den glänzenden Charakteristiken, die er von seinen Darstellern entwirft, er versteht es auch historische Größen, wie Friedrich oder Sophie Schröder mit sicheren Konturen hinzuwerfen. Das Buch ist zugleich eine glänzende schriftstellerische Leistung, mit großem Effekte werden die einzelnen Persönlichkeiten in Szene gesetzt, wenn auch der Kunstgriff, einen Schauspieler zuerst einzuführen und dann erst seinen Namen zu nennen, fast zur Manier ausartet. Tendenziös werden alle die Schwierigkeiten eines Hoftheaters, die er glücklich zu besiegen oder zu umgehen wußte, ausführlich vorgeführt, um zum Schlusse in dem Bilde der neuen Leitung, die ihnen machtlos gegenüberstehe, eine glänzende Folie zu gewinnen und seinen Gedanken, daß die Intendanzen der Hofbühnen den Ruin des deutschen Theaters bedeuten, in volles Licht zu setzen.

Die „Gegner", von denen Laubes Schlußwort sprach, haben sich schon nach den ersten Artikeln öffentlich erhoben; namentlich fällte Anton Ascher unter dem Pseudonym Junius novus ein ver-

nichtendes Urteil[1]). Aber die Feindseligkeit sollte noch neue Nahrung erhalten, als Laube nunmehr als Kritiker der „Neuen Freien Presse“ im Burgtheater erschien. Die Herausgeber kündigen am 20. Oktober 1867 (Nr. 1120) dieses „literarische Ereignis“ an.

Von Ende Oktober 1867 bis Ende November 1868 führte Laube das Referat, nach seiner Rückkehr von Leipzig nimmt er es für kurze Zeit (Ende November 1870 bis Juni 1871), aber nicht mehr regelmäßig, wieder auf. In einer ruhigeren Zeit, als Laube seine „Erinnerungen“ zu Ende führte, hat er selbst zugestanden: „Ich ließ mich vom Zorn verleiten, meine Sache in der „Neuen Freien Presse“ scharf zu führen und Kritiken zu schreiben. Das hat man mit Recht getadelt, denn ich habe da nicht ohne Animosität geschrieben.“ Heute lächeln wir vielleicht bei den Ausfällen gegen die abnehmende Sprechkunst der Schauspieler, bei dem plötzlichen Blick für Details der Inszenierung — als schriftstellerische Leistungen wie als dramaturgische Belehrungen sind sie uns noch immer hochwillkommen. Ich habe sie deshalb mit einigen Kürzungen in unwesentlichen Inhaltsangaben und mit Ausscheidung einiger weniger charakteristischen Artikel S. 75 ff aufgenommen[2]). Durch das wackere Auftreten für den unbekannten Anzengruber hat die Besprechung des „Pfarrer von Kirchfeld“ (S. 150 ff) ihre Bedeutung. In einer Artikelserie „Eine Sommerreise“ steht eine bedingungslos ablehnende Kritik der Wagnerschen „Meistersinger“ nach der Münchener Aufführung (1868 Nr. 1431). Wo Laube selbst sie später als respektlos zurückgenommen (Neue Freie Presse Nr. 6676), war kein Grund vorhanden, sie wieder ans Licht zu ziehen. Dagegen bilden die Schauspieler- und Dichtercharakteristiken (S. 349 ff) eine schöne Ergänzung des Burgtheaterbuches, ob er nun einem Joseph Wagner wirklich aus vollem Herzen dankbare Erinnerung weiht oder Halm, oder gar Ludwig Löwe, seinem alten Feinde gegenüber sich abwägende Gerechtigkeit mühsam abringt. Daß er der Birch-Pfeiffer manches wohlverdiente Lob spendet, wird bei ihm nicht befremden, den man selbst eine „Birch-Pfeiffer mit Schnurr- und Knebelbart“ genannt hat.[3])

---

1) Presse 1867, Nr 290, 302. Hier wird die nur von Laube überlieferte Szene beim Hervorruf in den „Karlsschülern“ (Burgtheater S. 148 f) wesentlich anders dargestellt: „Es wurde einfach aufgezogen, Laube trat vor und sprach die untertänigen Worte: „Ich erlaube mir, im Namen des Herrn Fichtner zu danken.“ Das war alles. Das Publikum war still, weil es befriedigt war. Man war weder über das Erscheinen des Autors befremdet, noch über das, was er sagte.“ Es heißt hier: „Wer sich herausnimmt, in solchem Tone schrankenloser Selbstüberschätzung und Selbstberäucherung vor ein gebildetes Publikum zu treten, muß entweder ein Genie sein, oder er verfällt dem Fluche der Lächerlichkeit. Das letztere Schicksal wird Herrn Dr. Laube ereilen, noch ehe seine Geschichte fertig wird.“ Vgl. „Wanderer“, Nr. 268, 300, 309 und meine Burgtheatergeschichte 2, 2 S. 217. Fercher von Steinwand, Briefe, S. 190 f. Vgl. das Spottepigramm in R. Wagners Gedichten.

2) Den Aufsatz über die „Esther“ Grillparzers (Nr. 1288) habe ich unterdrückt, weil er fast wörtlich in sein „Burgtheater“, S. 492 ff hineingearbeitet ist.

3) Von dramaturgischen Aufsätzen aus der „Neuen Freien Presse“ erwähne ich noch: „Danton und Robespierre“ von R. Hamerling (1870, Nr. 2253), „Robert Heller“ (1871, Nr. 2408), drei stoffgeschichtliche Artikel zum „Don Carlos“ (1871, Nr. 2499—2501), eine Besprechung von Lindaus „Molière“ (1872, Nr. 2747).

Als Theaterkritiker ist er erst wieder in zusammenfassenden Aufsätzen der „Deutschen Rundschau“ 1875 erschienen (S. 178 ff), sein altes Steckenpferd bei den Historien Dingelstedts redlich tummelnd.[1])

Aus dem letzten Jahrzehnte seines Lebens liegen, mit Ausnahme des Artikels über Eduard Devrient (S. 417), bei dessen Bilde Laube wohl auch ein bißchen seine eigene dramaturgische Wirksamkeit vorschwebt, keine kleineren Studien vor, soweit wenigstens aus dem mir vorliegenden Material ersichtlich geworden.[2]) Nicht nur seine große produktive Tätigkeit, die sich in Romanen, Novellen und einigen mißglückten dramatischen Versuchen ausgibt, nicht nur seine immer erneute praktische Wirksamkeit beim Theater, wie sie namentlich in seiner mehrfachen Direktionsführung des Wiener Stadttheaters zutage tritt, sondern auch die Zusammenfassung seiner theatralischen Erfahrungen, welche die wiederholt fortgesetzten „Erinnerungen“[3]) bieten, und die großen Rechenschaftsberichte, die er in seinen Büchern „Das Norddeutsche Theater“ (1872) und „Das Wiener Stadttheater“ (1875) ablegt, haben ihn wohl vor der Versplitterung in der Kleinmünze einzelner Feuilletons behütet. Selbst das von ihm so geliebte Vehikel der Vorreden wird beim „Demetrius“ und „Cato von Eisen“ nur mit den notwendigsten tatsächlichen Mitteilungen belastet. So sehr die beiden genannten theatertechnischen Werke in ihrer Anlage wie in ihrer tendenziösen Selbstverteidigung dem „Burgtheater“ ähneln, ihre dramaturgische Bedeutung ist im ganzen geringer, wie sie auch viel flüchtiger durchgearbeitet erscheinen, während einzelne, speziell technische Ausführungen zum Besten gehören, was Laube geschrieben. Im „Norddeutschen Theater“, zuerst auch im Feuilleton der „Neuen Freien Presse“ erschienen, will er, ebenso wie in seinem Hauptwerke, auf geschichtlicher Grundlage bauend, die Gegensätze vom nord- und süddeutschen Theaterwesen entwickeln, er begeht aber den Fehler, das norddeutsche Theater in seinen vielen und ganz verschiedenartigen Manifestationen zu stark zur Einheit zusammenzu-

---

[1]) Schon 1864 brachte die „Wiener Abendpost“ (Nr. 17) eine Korrespondenz aus Weimar vom 15. Januar gegen die Aufführung der Königsdramen, ein Experiment, das nichts als ein „systematisch ausgebildeter Humbug“ ist. Daß Laube der Verfasser, geht aus einem Briefe Dingelstedts (28. Januar 1864) hervor (Rodenberg: Dingelstedt, Blätter aus seinem Nachlasse 2, S. 210): „Laube bringt seine Nichtswürdigkeiten in ein System. Sie haben wohl den Artikel gegen meine Shakespeare-Abende in der „Wiener Offiziellen Zeitung“ gelesen?“

[2]) 1872 erwähnt Karoline Bauer (Aus dem Leben einer Verstorbenen 1, S. 257) einen „schmählichen“ Artikel Laubes über Schauspielerinnen im „Neuen Blatt“, von dem ich nichts Näheres zu berichten weiß.

[3]) Die „Erinnerungen“ bildeten Band 15 (1875) und 16 (1882) seiner Schriften, sie wurden zuerst in der „Neuen Freien Presse“ 1869, Nr. 1629 ff und 1875, Nr. 3854 ff veröffentlicht. Im Jahre 1879, Nr. 5425 ff, teilte er eine etwas von der 2. Abteilung abweichende Serie mit, 1883, Nr. 6621 ff, kam eine neue, bisher noch nicht gesammelte Folge. Ein ungedrucktes Kapitel hat W. Kirchbach in „Deutsche Schauspieler und Schauspielkunst“ (Deutsche Schriften für Literatur und Kunst, herausgegeben von E. Wolff, 2. Reihe, 2. Heft) mitgeteilt. Eine Gesamtausgabe bereitet Prof. Hänel vor.

zwängen und jene Züge und Gestalten, die ihn mehr interessieren oder ihm besser bekannt sind, auf Kosten anderer leichthin übergangener Momente herauszuarbeiten. Auch als Theaterhistoriker verleugnet Laube seinen subjektiven Zug nicht. Die Grundlinien, namentlich für die Auffassung Weimars, hat der hier abgedruckte Aufsatz gegen Wolzogen geliefert. Hauptsache bleibt ihm auch hier wieder sein praktischer Standpunkt, von dem aus er die Aufgabe des Direktors in der guten Darstellung guter Stücke sieht, Experimente mehr als je verschmäht und auch die Erziehung des Publikums mehr von dessen Willen als von der Kraft des Leiters abhängig macht. Der Mangel des Dramaturgen ist das einzige, was in seinen Augen die Klage über den Verfall des Theaters berechtigt erscheinen läßt. Daß seine Hoffnungen auf städtische Bühnen und ihre scheinbar günstige Situation gegenüber den Hofinstituten sich nicht erfüllt, muß er zugeben, wo er am eigenen Leibe die Erfahrung macht, daß eben da nur etwas andere, aber im wesentlichen nicht so gar verschiedene Faktoren hindernd eingreifen, mögen sie in dem einen Falle Intendanzen und in dem anderen Stadträte oder Aktionäre heißen. Die letzteren sollte ihn seine Führung des Stadttheaters zu Wien kennen lehren. Nachdem er nach Jahresfrist (1870) mit Leipzig gebrochen, war er wieder nach Wien zurückgekehrt, fast schien es, als sollte eine Versöhnung mit Halm ihm wieder in sein geliebtes Burgtheater den Weg bahnen, da schob sich Dingelstedt dazwischen. Aber zugleich sucht die neugegründete städtische Bühne einen Herrn, mit Feuereifer stellt sich Laube an die Spitze, und sein Programm gipfelt in einem Kriege gegen das Hoftheater auf seinem ureigensten Gebiete, der hohen Tragödie und dem feinen Konversationsschauspiele. Dieses unerreichbare Ziel, verbunden mit der Anschaffung eines den Etat von vornherein überlastenden ungeheuren Fundus, mit der in dieser Machtfülle jedenfalls bedenklichen neugeschaffenen Stellung eines Vortragsmeisters, so treffliches auch Alexander Strakosch leistete, vermochte er selbst nicht fest im Auge zu behalten, gegenüber der beredten Sprache der Kasse mußte er verstummen und nach zwei Jahren, halb gezwungen, halb freiwillig (1874) sich wieder zurückziehen. Daß auch die Ungunst der Verhältnisse, die schweren Zeiten des Jahres 1873, sowie die Rechte der Gründer auf Plätze im Theater ihren hemmenden Einfluß vollauf geltend machten, darf nicht verschwiegen bleiben. Jedenfalls sind diese Jahre die bittersten Zeiten in Laubes dramaturgischer Praxis, und aus ihnen ist auch das bitterste Buch, das Laube über das Theater geschrieben, hervorgegangen; fast hoffnungslos entsagend klingt das „Wiener Stadttheater" aus. Aber wo die Not am höchsten, rief man nach dem alten Meister, und er ließ sich noch zweimal bereitfinden, von 1875—79 und 1880, den verfahrenen Karren mit seiner ganzen Kraft

wieder in Bewegung zu setzen, auch darin seinem großen Vorgänger Friedrich Ludwig Schröder gleichend.[1])

„Am Ende hätte ich doch nicht zurücktreten sollen", war das Wort, mit dem er am 31. Mai endgültig von der Bühne schied. Noch war seine Kraft und Lust ungebrochen: in Erzählung und Drama wenigstens lebte er noch gern in jenem Reiche, aus dem man ihn vertrieben. Jede kleine Direktionskrise, sei es im Burg- oder im Stadttheater, erfüllte ihn immer wieder mit geheimen Hoffnungen, man werde wieder zu des alten Löwen Höhle pilgern und ihm die Krone, die er so ungern abgelegt, bringen. Fern von der Szene, die er einst so mächtig beherrscht, ist er gestorben, jene Schöpfung, die er noch zu dieser Zeit mit gewissem Rechte sein nennen durfte, das Burgtheater, hat es verabsäumt, den Platz, der ihm geziemt hätte, zu Häupten seines Sarges einzunehmen.

Dem Andenken des größten Dramaturgen, den das 19. Jahrhundert in Deutschland aufzuweisen hatte, sind diese Blätter gewidmet. Mögen sie als eine würdige Feier, mit der die „Gesellschaft für Theatergeschichte" die Erinnerung an seinen hundertsten Geburtstag begeht, aufgefaßt werden! Was hier in kleineren Artikeln geboten wird, ergänzt seine großen dramaturgischen Werke. Heinrich Laube zeigt sich auch hier nicht als ein Geist von großer spekulativer Kraft, ästhetische und philosophische Vertiefung in die Betrachtung des Theaterwesens fehlt gänzlich, sie wird auch nicht einmal angestrebt. Ebensowenig kann von einer großen Entwicklung im Fortschritte seiner Erkenntnisse die Rede sein. Aber die Bedeutung seiner Lehren liegt darin, daß sich in ihnen die Praxis des Dramatikers mit der klarsten Erfahrung des dramaturgischen Berufs zu einer Einheit vereint, die er selbst mit dem Schlagworte des „Schaffens" eines Bühnenleiters gekennzeichnet. Wie sich ein darzustellendes Werk zu den Mitteln, die es auf die Szene stellen, zu verhalten hat, welche bedeutsamen Faktoren in den politischen und sozialen Verhältnissen der Bühnenstücke liegen, das hat kein anderer so scharf zur Anschauung gebracht wie Laube. Das Theaterstück als Produkt seiner Zeit, der Schauspieler und des Publikums ist von ihm als ein Kunstwerk von eigenberechtigtem Werte erkannt worden; freilich nicht ohne eine gewisse Einseitigkeit, welche die Literatur beinahe zu mißachten droht und in anderen Händen die schlimmsten Konsequenzen herbeigeführt hätte; er aber durfte es wagen, bis an die äußerste Grenze zu gehen, weil in seiner schriftstellerischen Persönlichkeit noch immer ein Gegengewicht lag, das bei mancher Liebedienerei gegen das Urteil der Menge, bei mancher allzu großen Nachgiebigkeit gegen den Erfolg des Tages schwer in die Wagschale fiel. Und immer

[1]) Vgl. R. Tyrolt: Chronik des Wiener Stadttheaters 1872—1884.

besticht er durch die volle, ungekünstelte Kraft seiner Ueberzeugung, mit der er seine Gedanken vorträgt.

Und dieser Vortrag — er ist es, der für mich wenigstens einen Hauptreiz dieser Aufsätze ausmacht. Man ist heute geneigt, den Schriftsteller Heinrich Laube zu unterschätzen. Gerade in diesen kleinen Arbeiten sehen wir ihn sich aus reiner Nachahmung Jean Pauls, Heines und Börnes freimachen zu einem durchaus individuellen Stile, der mit seinen kernigen knappen Sätzen, seiner resoluten Bestimmtheit und seinem ungeschwächt andauernden Enthusiasmus Ausdruck einer ganzen, mitunter schroffen und schrulligen, aber durchaus ehrlichen und reinen Persönlichkeit ist. Hinter jedem, auch noch so hartem Worte, fühlen wir, daß es der Sache und nur der Sache gilt, hinter jedem Tadel leuchtet eine rührende Liebe für das deutsche Theater und die deutsche Kunst hindurch. Durch ihre Einfachheit und Ueberzeugung wird sein Wort schön und seine Rede gewaltig. Denn eigentlich sind die meisten der Aufsätze, die er geschrieben, Reden, sie klingen erst volltönig, wenn man sie zu lesen versucht. Und es erscheint mir als eine Eigenart des Laubeschen Stils, daß er mehr für das Ohr, als für das Auge gedacht ist. Die vorliegende Sammlung könnte ein schönes Supplement erhalten durch eine Veröffentlichung seiner bedeutsamsten Theaterreden: den Nachrufen für Schauspieler, den wichtigsten Rechenschaftsberichten in den Gründerversammlungen des Stadttheaters, den Festansprachen bei der Schiller-, Goethe-, Grillparzerfeier usw.

Seine volle Kunst als Bühnenleiter und dramaturgischer Schriftsteller hat Laube erst in Wien entfaltet, wenn auch seine Ideen schon in den Breslauer und Leipziger Zeiten kräftige Triebe ansetzen. So hat Laube mit jener scharfen Charakteristik, die er von sich als Dramaturgen beim Bankette zu Ehren seines siebzigsten Geburtstages am 18. September 1876 gab, die volle Wahrheit gesprochen. Er sagt da:

„Um Dramaturg zu sein in umfassender Weise, das will sagen, um kritisch zu wählen und zu richten und zugleich praktisch ein Theater zu führen, bedarf es einer eigentümlichen Begabung. Ich sage mit Bedacht einer eigentümlichen Begabung, ich sage nicht einer großen Begabung.

Gewisse Eigenschaften, welche sonst nicht leicht beieinander bestehen, müssen in einem solchen Dramaturgen enge vereinigt nebeneinander wohnen.

Ich will sie nicht aufzählen, aber ich beeile mich hinzuzusetzen, daß eine solche Spezialität von Talent — denn eine Spezialität ist es — sich ja nicht überheben darf. Sie steht an innerem Wert oft weit zurück neben Männern von anderer Bedeutung und größeren Eigenschaften. Die größeren Eigenschaften solcher Männer sind nur nicht

so gruppiert, wie es die dramaturgische Tätigkeit fordert, und der glückliche Dramaturg hat nur seine geringeren Eigenschaften leichter zur Verfügung.

Wie dem auch sei, ich glaube zu wissen, daß Sie mir heute vorzugsweise darum so große Ehren erweisen, weil ich in Wien habe so lange tätig sein können als Dramaturg und weil ich wirklich in der Tat ein Wiener Dramaturg geworden bin!"

* * *

Die vorhergehenden Ausführungen wollen nur als eine Skizze betrachtet werden, die sich hauptsächlich bestrebte, eine Verbindung zwischen den einzelnen mitgeteilten Arbeiten und der Masse der ausgeschiedenen Aufsätze herzustellen. Eine erschöpfende Betrachtung müßte die größeren Bücher, die hier als leicht zugänglich nur flüchtig gestreift wurden, in ganz anderer Ausdehnung heranziehen. Ich bin überzeugt, daß bei der Verstreutheit und schweren Zugänglichkeit des Materials mir gar manche Artikel unbekannt geblieben sind. Die Anmerkungen geben die wichtigsten Daten, ohne auf Vollständigkeit der Literaturangaben zu reflektieren. Für die Abschrift aus den Breslauer Zeitungen und dem „Leipziger Tagblatt" sowie durch einige sachliche Beiträge bin ich dem Herrn Alfred Merbach zu Dank verpflichtet. Die Jahrgänge der „Zeitung für Elegante Welt" wurden mir durch die Wiener Stadtbibliothek und die Münchener Hof- und Staatsbibliothek freundlichst zur Verfügung gestellt, durch Zusendung seiner zahlreichen Artikel verpflichtete mich Herr Dr. H. H. Houben. Die ungedruckten Stücke aus Laubes Nachlaß verdanke ich der Güte des Herrn Prof. Hänel. Die eigentliche Anregung, eine solche Sammlung zu veranstalten, geht auf Dr. Anton Bettelheim zurück, der in seinen „Acta diurna" den Wunsch einer solchen Publikation nachdrücklich ausgesprochen.

Wien, zum hundertsten Geburtstage Heinrich Laubes.
(18. September 1906.)

Alexander von Weilen.



A

Theaterkritiken



I.

Aus der „Aurora“ (Breslau).

1) Seydelmann als Clavigo.

Sonnabend, den 11. Juli 1829. „Clavigo“, Trauerspiel in 5 Akten von Goethe. Herr Seydelmann von der Stuttgarter Bühne den Carlos als Gast.

Die Ankündigung einer solchen Gastrolle verhieß entweder Anmaßung oder etwas Ungewöhnliches, — denn jene ist gewöhnlich —, etwas Vorzügliches. Wer möchte wohl auch als erste Rolle auf einer fremden Bühne diesen Carlos wählen, wer sich nicht bedeutender Kraft bewußt, wer es nicht fühlt, daß er ein Künstler sei. Es ist dieser Spanier zwar scharf und mit unverrückter Hand gezeichnet, aber er hat nur wenige Szenen, und die gewöhnlichen Schauspieler brauchen viel Worte, viel Realia, um viel Geschrei nach der Vorstellung zu bewirken. Herr Seydelmann ist kein solcher, und wir müssen gestehen, daß er durch keinen Franz Moor und durch keine andere gewaltige Rolle seinen Namen tiefer über die Reihe seiner Darstellungen hätte eingraben können, als eben durch eine solche. Und nach dieser Leistung kann ihm das Publikum Dank wissen, daß er ihm so viel Urteil, so viel Einsicht in das Kunstgebiet zutraute, um annehmen zu können, er werde mit einer so wenig hervortretenden Rolle die Achtung für sein Spiel begründen. —

So muß sich Goethe den Carlos gedacht haben, oder so muß er ihm empirisch erschienen sein, wenn anders die Fabel des Stücks, wie man sagt, historisch ist.

Er ist kein berechnender Bösewicht, kein sogenannter Intrigant, er spricht und handelt, wie ihn seine fürchterlichen Ansichten vom Menschen, von weltlicher Größe, vom Leben über-

haupt treiben; keine Sophisterei blickt aus den Mundwinkeln dieses verzerrten Gesichtes, er meint es fürchterlich ehrlich mit seinen Ideen. So stellt ihn, wir können es wohl sagen, zu unserer großen Freude Herr Seydelmann hin. Natur, Erziehung, Umgang haben ihn so gestaltet, wie er ist, kein böser Wille treibt ihn, so zu reden und zu handeln, sondern nur seine schreckliche Subjektivität, und darum ist er schwerer darzustellen, als manch anderer in Stein gedruckter Bösewicht.

Wer sich diesen zweiten Goetheschen Mephistopheles so gedacht hat, den muß Seydelmann entzückt, wer ein anderes Bild desselben im Geiste gehabt, dem muß er sicher mit unwiderstehlicher Gewalt das seine aufgedrängt haben. Ref. muß gestehen, daß er in Breslau noch keinen solchen Schauspieler gesehen hat, und daß er von Herzen wünscht, sich recht lange, recht oft an solchem Spiel erfreuen zu können.

Endlich einer, wo der so oft ausgesprochene Wunsch, der Schauspieler solle das Leben vorführen, Hand in Hand mit der Natur wandeln, so schön hypostasiert vor unsre Blicke trat. So muß der Konversationston sein, so die Rede steigen und fallen, um nicht eintönig, nicht ermüdend zu werden, und das Wichtige vor dem minder Wichtigen hervorzuheben, ohne doch irgend etwas wegzuwerfen; so muß der Blick, die Miene das Wort begleiten, wie der Kommentar den einfachen Text des Autors. Da hätte Herr Börger (Beaumarchais) sehen können, daß Deklamieren etwas anderes ist als Komödie spielen, und Schreien und Aechzen nicht notwendiges Attribut der Kunst sei. Wir können uns nicht darauf einlassen, seinem fehlerhaften Spiel Szene für Szene zu folgen, sondern wollen ihn nur auf seine Erzählung von der Reise nach Spanien und was daran hängt, aufmerksam machen, wo nicht eine Spur von der bald mit krampfhafter Anstrengung unterdrückten, bald mit Zornesglut hervorbrechenden Leidenschaftlichkeit des gekränkten Bruders zu finden war. Bravorufen bei solcher Leistung konnte nur Ironie sein.

Herrn Quandts Clavigo war matt, und der wankelmütige, aber dennoch liebenswürdige, feurig fühlende Mann, das Extrem männlicher Schwäche, trat unter seinen Händen nicht recht klar gestaltet hervor. Nur Mad. Haas stand dem Gast würdig zur Seite. Das verschmähte, innig liebende Mädchen, das gleich einer vom Sturm geknickten Blume nur noch an einem schwachen Zweige Leben hängt, ist keine gewöhnliche Aufgabe für Lieb-

haberinnen. Physisch und psychisch krank soll sie sein, und doch nicht ohne Spuren von Anmut und Liebreiz, die einen Clavigo zu fesseln vermochten, voll Liebe zu dem leidenschaftlich Geliebten, und doch nicht ohne weiblichen Stolz gegen denselben, der sie verschmäht. Mit fast zu großer Aufopferung der weiblichen Eitelkeit war sie eine Marie Beaumarchais. Wir sagen zu groß, weil die plastische Kunst keine so weiten Rechte hat, wie die Poesie. Diese darf fesselfrei alles schildern, was schon über die Grenze jener hinausgeht.

Die übrigen unbedeutenden Partien waren teils mittelmäßig, teils weniger als das.

Daß Herr Seydelmann noch denselben Abend als Kommissionsrat Frosch in Kotzebues „Verschwiegenem wider Willen" auftrat, mögen wir nicht loben, wenn er ihn auch recht ergötzlich spielte. Es stört den Eindruck oder verwischt ihn und sieht zu sehr darnach aus, als wolle man dem Publikum seine Vielseitigkeit vehement dartun. Sine ira scriptum.

II.

Aus dem „Leipziger Tageblatt" (1832).

2) Theaterzustand.

Ich habe mich gewundert, als ich eine Zeit lang das hiesige Publikum, das klatschende und das schreibende, beobachtet hatte. In der Mitte von Deutschland hätte ich ein solches Eldorado der Zufriedenheit nicht gesucht, in der großen Bibliothek Deutschlands hätte ich lesenswertere Manuskripte vermutet. In einer äußerst mittelmäßigen Aufführung des „Don Juan" war man außer sich vor Entzücken, und die Kritik lallte nach wie ein mit Zuckerwerk beschenktes Kind, wie äußerst schön jene Dame gesungen, wie vortrefflich der Leporello gewesen, während beide beteiligte Personen anderswo schwerlich unangefochten die bergenden Kulissen erreicht hätten. In einem ganz schlechten Ritterreißer, „Die Scharfenecker", einem verwischten Steindruck von ein paar Akten der Schillerschen „Räuber", gebärdete man sich so äußerst vergnügt über die Fratze, daß ich es nur bis zum dritten Akte in dieser Disharmonie zwischen Szene und Proszenium

aushalten konnte. Das Stück war nun zwar eigentlich auch, dem Verfasser zum Trotz, der durchaus fünf Akte haben wollte, mit dem zweiten zu Ende; denn Vater und Sohn waren ausgesöhnt, alles schwamm in Glückseligkeit, von geistigen Motiven, die noch zu berücksichtigen und zu ordnen gewesen wären, war nicht die Rede, denn solche existierten im Stücke nicht — dennoch sprach die Kritik den andern Morgen mit vieler Ernsthaftigkeit, Ehrbarkeit und Würde von diesem Ritterschauspiel. Woher mag diese sanguinische Anschauung, diese ungetrübte, ungestört seelenvergnügte Beurteilung kommen?

Das Publikum ist lange ohne Theater gewesen, es ist natürlich erfreut, wieder eins zu haben, und in der ersten Freude krittelt es nicht, ist nachsichtig und liebevoll, wie man die Fehler eines lange nicht gesehenen Lieben in den ersten Tagen nimmer bespricht und rügt; — es ist ferner nicht zu verkennen, daß die Leitung und Anordnung der Bühne in den besten Händen zu sein scheint, es stärkt den Zuschauer ein klarer Geist der Ordnung und Sorgfalt, der mit sicherer Tätigkeit die Teile ineinander reiht, es ist für die Größe Leipzigs ein zahlreiches Personal zusammengebracht, die Wahl der Stücke — jene „Scharfenecker“ ausgenommen — zeugt von dem lobenswerten Takte der Direktion, den Gaumen der Genießenden nicht von vornherein durch „parfümierte Quärkchen“ zu überreizen, und selbst ein Meßrepertoire nicht aus dramatischen Sünden zu einem gewöhnlichen Beichtzettel zusammenzureihen, kurz, die Leitung der Bühne erweckt das beste Vertrauen, denn Publikum will unterhalten sein, und wer das will, ist leicht zu unterhalten, es ist harmlos und heiter — wer möchte das aber hart tadeln? Ein vollblütig Parterre ist immer besser, wie ein kaltblütiges, und ein jedes Publikum sammelt erst nach und nach sein Geschmacksheft; jeden Abend ist eine Vorlesung, ein neu zusammengetretenes ist, wie der Student sagt, ein Fuchssemester, und da verlangt man nun vor allem Empfänglichkeit. Und diese ist da. Anders ist's mit der Kritik. Diese soll nach längst geordneten Heften lesen, nicht aber langweilig mit den Zuhörern schwatzen. Das ist nun ein Herzählen des ganzen Personals und ein Erschöpfen der erschöpften Redensarten: „Mad. X. entzückte“ — „Herr Y. entsprach allen Ansprüchen“ — „Mlle. Z. bezauberte durch die Virtuosität ihres Spieles“ — „Hr. Tz. riß unwiderstehlich fort“ usw.

Einmal ist's dabei nun, als ob Theater und Kritik nur der Schauspieler wegen da sei, als ob sie noch länger die Helden Deutschlands bleiben sollten, wie sie das in Ermangelung anderer so lange gewesen, zweitens ist's eine unökonomische Lob- und Wortverschwendung: eine Bühne wie die hiesige kann all ihren Verhältnissen nach kaum einige gute Schauspieler haben — und sie straft den Satz nicht Lügen — nach unsern Rezensionen liegt aber hier ein ganzer Napoleonischer Generalstab von Marschällen und Helden der Bühne. Je mehr die Kritik von der Bühne will, desto mehr leistet diese; natürlich gilt dies auch umgekehrt — sie ist die freie Presse, welche vorauseilt auf der Heerstraße der Entwicklung. Aber es kommt jener Mangel von dem schmalen Zugange, den man sich zu dem Institute „Theater" zu bahnen weiß. Soll es wirklich nur eine Abendunterhaltung sein, soll es wirklich nur, was man so im gemeinen Leben sagt, „amüsieren", wie irgend ein anderes Spektakel? Dann haben allerdings die Redensart-Rezensenten recht. Soll sie ein Moral-Institut sein und Kanzel und Predigt ersetzen, wie die deutsche Gottesfürchtigkeit vielfach gefordert? Eigentlich gewiß keins von beiden; denn sie ist eine Kunstanstalt, am ersten aber das zweite. Nur ist dann von einer Moral im modernen Sinne die Rede, von einer staatsbürgerlichen, politischen. Bei den Griechen war sie ein Ausdruck der Oeffentlichkeit, der Nation, des Staates, denn die Götter selbst waren eine Staatsbehörde. Je mehr wir zu jener natürlichen Staatsverfassung zurückkehren, desto mehr sollen wir auch unsere Bühne dahin bringen, und da sie bei uns noch meist der einzige Ort ist, wo ein öffentliches Verfahren zu finden ist, bestehe es auch nur im Abstimmen über Lob und Tadel, so sollen wir sie zum reinen, wahren, richtigen Ausdruck der Oeffentlichkeit machen. Die Bühne sei der Telegraph unseres Volkslebens, sie eile der langsamen Fahrpost unserer bürgerlichen Freiwerdung voraus, sie begründe sich nationale Interessen und gestalte eine nationale Einheit, die außen fehlt. Nur dann, wenn sie sich dieses Ruders zu bemächtigen vermag, wird sie bei den übrigens widrigen Winden der Zeit fortschiffen können, während sie sich am Strande mühsam hinschleppen muß, so lange sie die Flaggen, die auf offenem Meere kämpfen, zu salutieren nicht versteht. Große politische Zeitbewegungen sind nie den Künsten günstig, weil das Element dieser Ordnung und Ruhe ist, die Zeit, welche die Bühne nicht verstanden, hat diese

gestürzt, und alle Possenreißereien helfen unserm deutschen Theater nicht auf, sondern lediglich der Abschluß des Kampfes kann dies tun. Dann steht auf allen Plätzen die Bildsäule des neuen Interesses, was gewonnen, der neuen Gottheit, die erkämpft ist, dann bringt man diese errungenen Bilder auf die Bühne, und das Volk kommt, staunt und labt sich.

Warum ergreift nun die Bühne, die so viel lebendige Elemente vor den andern Künsten voraus hat, warum ergreift sie nicht das Wenige, was bereits gewonnen ist, und gestaltet es zu stolzen Figuren aus blutlosen Begriffen, warum taumelt sie noch immer in verstorbenen Zeiten und Räumen, in den platten Tagen der „Scharfenecker" herum? Weil die Wegweiser ins neue Palästina fehlen, weil man töricht ein so wichtig Instrument wie die Bühne am Wege liegen läßt und vornehm darauf herabsieht, weil sie darum in die überzufriedenen Hände gefallen ist, die das alte ABC-Buch immer wieder stammeln.

Dies Blatt wird von der Bevölkerung einer ganzen Stadt gelesen, bei konsequenter Führung kann das Bild des Theaters in kurzer Zeit auf der Netzhaut einer ganzen Bevölkerung ein anderes geworden sein: so wird ein junges Publikum, und durch das Publikum wird die Bühne geformt, wie umgekehrt: so wird also ein junges Theater.

Dieser Stab von Marschällen vortrefflicher Schauspieler, der in den oben erwähnten Rezensionen herumspukt, schrumpft in 4 bis 5 lobenswerte Mitglieder des Schauspiels zusammen, sobald man jene fidele Zufriedenheit in die Kühle eines prüfenden Bades taucht. . . . Herr Kunst, dessen Kunst vielen Kritikern schon so viel zu schaffen gemacht hat, ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Bühnenwelt. Schon Klingemann bezeichnete ihn in „Kunst und Natur" als einen vollkommen originellen Typus, die materielle Kraft stürzt sich in seinen besten Rollen wie ein siegendes und alles niederwerfendes Heer auf die Idee der Rolle, erobert sie mit Ungestüm, und das Siegesgeschrei dringt von allen Seiten herbei, wie eine nicht zu dämmende Flut — d. h. das Publikum klatscht und ruft Bravo. Und es ist keine Täuschung in den glänzenden Rollen des Herrn Kunst, der besonnene Zuschauer hat seine Erregung nicht hinterher zu bereuen, wie es ihm beim bloßen Kulisseneffekt begegnet. Das Gewaltige des Gedankens, der die Situation beherrscht,

ist es gewesen, was ihn gehoben, ja begeistert. Es ist der unerklärliche Funken, der mit überraschender Kraft plötzlich die geharnischte Pallas den Augen entgegensprengt. Es ist eine Kanonenschlacht Napoleons, die durch geschickt konzentrierte physische Kraft den Sieg unwiderstehlich an sich reißt. Der Beleg dazu ist vorzüglich der erste und vierte Akt der Räuber. Darin liegt nun keineswegs die Anerkennung, daß jener Schauspieler wie der Feldherr mit durchdachter Umsicht Terrain und Kräfte 2c. klug berechnet, daß das Resultat der Erfolg seines umsichtigen Geistes war; es liegt nichts darin, als die Anerkennung des Erfolges und der gewaltigen Kraft. Ich bin sogar sehr der Meinung, Herrn Kunst für ein Krafttalent, für einen treffenden Schauspieler zu halten. Ich glaube nicht, daß er ein großer, wohl aber, daß er ein bedeutender Schauspieler ist. Wo die Aeußerungen der überwältigenden Naturkraft fehlen, da tritt er in den Kreis lobenswerter Schauspieler zurück, die in gewisser Sicherheit und Glätte einen wohltuenden Eindruck machen. In Darstellung des Heldenaffekts ist er der Glücklichste, den ich gesehen. Aber es muß ein einfacher, offen daliegender Affekt sein, in den zusammengesetzteren, wie im „Hamlet", verschwindet der Vorzug seines materiellen Uebergewichts und die innere Krankheit fällt lähmend auf sein Spiel. Denn die Gesundheit und der gesunde Schmerz ist sein Element.

Ueber die Wahl der Stücke habe ich schon oben einige Worte gesagt: die eigentliche Prüfung, ob die Direktion einen gewöhnlichen oder einen besseren Weg einschlage, kann erst nach der Messe beginnen. Der Vorzug, letzteren erwählt zu haben, kann nicht leicht irgendwo so wohlfeil erkauft werden, als hier, bei einem jungen, äußerst empfänglichen, annoch unverwöhnten Publikum, was sich noch wie ein harmloses Mädchen liebend dem Theater hingibt und Eindrücke, geistige Bewegungen wünscht. Wie selten wird einer Direktion dies Glück. Meist findet sie bereits die Theater-Liederlichkeit vor, die darin besteht, daß man nur eben einen Ort auf eine Stunde sucht, wo Lichter brennen und Menschen sind, wo man nicht Komödie sehen, sondern spielen will, wo höchstens das Pikanteste einen Augenblick reizt, von eigentlicher Andacht aber nicht mehr die Rede ist. Ohne diese aber ist das eigentlich deutsche Schauspiel mit der nervenzerteilenden Entwicklung seiner Motive verloren, das rasche französische kommt lediglich an die Reihe und reicht bald nicht mehr aus; Ueber-

raschung, Schreck, Plattheit, Spektakel — alles muß zu Hilfe genommen werden, um das abgelebte Interesse anzuspannen.

Alles dessen bedarf es in Leipzig noch nicht; möge die Direktion das nicht verkennen. —

III.

Aus der „Zeitung für elegante Welt" (1833 und 1834).

3) Aus Leipzig, im Februar 1833.

Ich habe schon früher versprochen, etwas über das Leipziger Theater zu sagen. Aber ich schäme mich immer ein wenig, wenn ich vom Theater sprechen soll. Und zwar darum: die politischen Terroristen, die kein Interesse mehr kennen, als das des so oder so zusammengesetzten Staatskörpers, ziehen sogleich die Guillotine in die Höhe und machen drohende Gesichter, wenn ich das Wort Theater ausspreche. „Kann man nichts Besseres tun — gibt es nichts Wichtigeres zu besprechen, als die Komödie — ist die Zeit in Deutschland noch nicht vorbei, wo die Schauspieler nicht nur Helden des Abends, sondern auch des Tages waren zc." So die eine, äußerste Partei: die andere, die alte langweilige, folgendermaßen: „Ach, mein Gott, was ist das für ein langweiliges Blatt, spricht über nichts, als gesellschaftlichen Zustand, Steuern und Abgaben zc., und das amüsante Theater bleibt entweder ganz weg, oder es wird so hochtönig über Stück, Tendenz, Zeit und dergleichen gesprochen, daß man gar kein Vergnügen davon hat. Nichts mehr davon, was jener Schauspieler für Hosen angehabt, was jene Aktrice für himmlische Reize entfaltet habe — es werden keine romantischen Rezensionen mehr geschrieben." Und nun gar erst die Schauspieler, die noch mit keiner Rezension zufrieden gewesen, das sind eigentlich die revolutionärsten Gesellen, die existieren. Aber mit unerschütterlicher Konsequenz wollen sie immer dasselbe: sie wollen gelobt sein. Wer noch ein Narr wäre und den hundertmal gehörten Versicherungen, sie suchen Belehrung von der Kritik, glauben wollte! Sie suchen ihren Namen und dahinter die Beschreibung irgend einer weltberühmten Person. Je kolossaler, je unglaublicher, desto besser. Abgesehen davon, daß sie nichts lernen wollen, daß sie ihr altes Privilegium der Arroganz und

kindischen Eitelkeit immer wieder erneuern, kann man sie im Grunde nicht eben tadeln. Ihre bürgerliche Stellung ist zwar hier viel besser als an vielen andern Orten, weil man in einer Handelsstadt weniger nach Höhe und Tiefe der Stellung, mehr aber nach dem Metallwerte der Gestalten fragt. Aber der Schauspieler in Deutschland ist immer noch nicht emanzipiert, sein Zutritt in höhere Gesellschaften ist immer noch ein Akt der Gunst, nicht des Rechts, der ihm zuteil wird. Der Schauspieler ist also auch mehr denn jeder andere auf den Genuß des Augenblicks angewiesen. Er hat nur eine Zeit, die Gegenwart, die Vergangenheit wird ihm nicht angerechnet, wär' er auch ihr größter Held gewesen. Der Zuschauer im Parterre fragt nicht, ob jener Wallenstein einst vortrefflich gespielt habe, er modifiziert nicht darnach sein lautes Urteil, sondern er fragt, ob er gut oder schlecht spiele. Man kümmert sich nicht darum, ob der Anfänger in seiner Tölpelhaftigkeit Talent zu einem künftigen guten Schauspieler ankündige, man lacht ihn mit den Talenten und Anlagen aus. Der Schauspieler hat keine Vergangenheit und keine Zukunft, nur der Moment ist sein. Ist es ihm zu verargen, wenn er ihn ganz zu genießen trachtet, wenn er seine Verherrlichung durch antike Rezensionen wünscht? Er will wie der ehrgeizige Eroberer nicht bloß die Eroberungen, sondern auch ihren Ruhm, ihre Beschreibung. Die Eroberung schwindet mit dem Lampenlichte, das verlöscht, schmachtend sieht er auf seine Geschichtschreiber, die Rezensenten. Mit ihnen kämpft er wie der Staat mit den Journalisten den Kampf um die öffentliche Meinung.

Wem soll nun Genüge geschehen? Der Terrorist hat recht: es gibt Wichtigeres zu tun. Es tut zur Zeit des allgemeinen Kampfes mehr Not, das zu besprechen, was den Kampf betrifft, als was fernab im friedlichen Tal ruht, aber er tut unrecht, das Martialgesetz einzuführen, da der Krieg ohne selbiges vonstatten gehen kann. Kann auch die Kunst in unsern Tagen der Unruhe nicht üppig gepflegt werden, so ist es doch nicht nötig, sie vor die Türen zu werfen. Hat man zur Zeit der Schlachten nicht Muße und Raum genug, daheim auf dem Sofa süße idyllische Liebe mit der Frau oder der Geliebten zu pflegen, so wird man doch deshalb Frau oder Geliebte nicht aus den Häusern jagen. Zudem ist das Theater ein öffentliches Organ, durch welches mit Tausenden gesprochen wird, es ist gesellschaft-

liches Bedürfnis. — Beides sollte es dem Publizisten wichtig machen: die Schauspielkunst ist keine starre, unveränderliche Figur, sie ist das wechselnde Spiegelbild auf der Meeresfläche der Zeit. Aber das Meer wechselt in Sturm und Ruhe, und die hineinschauenden Menschen ebenfalls. Wer mit der Zeit zu schaffen haben will, darf solch ein wichtiges Instrument nicht vernachlässigen. Man darf nicht alles vernichten, was man tadelt, man darf nur ändern. Ich glaube nicht, daß Deutschlands Theater groß und bedeutend auftreten werden, so lange wir nicht große Nationalinteressen auf die Bühne bringen und die Allgemeinheit zur Teilnahme an ihr zwingen können. Eins folgt aber aus dem andern: weil unsere Theater bloß Abendunterhaltungen geworden sind, so ist der Begriff Theater immer ein untergeordneter geblieben; weil er ein untergeordneter geblieben, haben sich die bedeutenden Männer der Zeit nicht mehr um ihn bekümmert, und die Mittelmäßigkeit hat sich des Repertoires bemächtigt. Deshalb hat es seinen Bezug auf Volksbildung gänzlich verloren, deshalb ist es zu einer Zeit, wo jene der Mittelpunkt aller Bestrebungen ist, uninteressant geworden, deshalb sind die Korrespondenzen über das Theater nicht mehr an der Zeit. So weit hat der Terrorist recht und unrecht. Aber der Standpunkt, von welchem aus der Rezensent schreibt, ist alles. Vom richtigen Standpunkt aus beschrieben, ist jedes Ding wichtig und interessant. Es wäre also sehr dankbar anzuerkennen, wenn sich jemand die Mühe geben wollte, den Augiasstall des Theaters zu räumen. Freilich müßte es auf die Gefahr hin geschehen, unter dem Geschrei des ganzen kotigen Trosses, der jetzt seine groben Liebkosungen und seine unangenehmen, oft ehrenvollen Feindseligkeiten von sich stößt, nicht gehört zu werden. Taub müßte man sich machen, wenn man anfinge, über das Theater zu schreiben. An zwei Haltpunkten müßte man anfangen; das wäre zuerst das Repertoire, der zweite der Schauspieler als Bürger. Ich beginne mit dem letzteren und wiederhole, was ich bei einer andern Gelegenheit über denselben Gegenstand sagte. Der Liberalismus ist dem Dramaturgismus so gefährlich zwischen die Beine gelaufen, als dem auf Polstern ruhenden sogenannten Legitimismus und Despotismus. Ach, und der dem Theater so günstigen Zeit, wo es der Mittelpunkt der geselligen Unterhaltung war, ist es in Deutschland nicht gelungen, eine vollkommene Versöhnung der Schauspieler mit der bürger-

lichen Gesellschaft zustande zu bringen, dies goldene Zeitalter des Theaters hat nur ein flittergoldenes der Schauspieler, und auch nur der besten, erzeugen können — wird es dem Liberalismus gelingen? Ich hoffe es. Wenn man von Juden- und dergleichen Emanzipation spricht, sollte man auch von der der Schauspieler sprechen, denn in den geselligen Verhältnissen stört es nur einen Grad minder, sobald der in den Pässen sogenannte „Charakter" — „Schauspieler" heißt. — Wie soll das jetzt nach Verschwinden der Glanzperiode anders werden?

Die Schauspieler, die Juden ꝛc. haben alle einen gemeinschaftlichen Feind, das ist der Adel, das ist jeder bevorzugte oder jeder sich absondernde Stand; er schlägt verletzend mit seinem Maßstabe in jedes gesellige Verhältnis, sein Interesse ist es, jede äußere Schranke aufrecht zu erhalten, damit nicht der Strom, Edles und Unedles vermischend, hereinbreche über die Menschheit. Darum wird der Liberalismus, der für das Recht, aber gegen Rechte und Vorrechte kämpft, mehr Heil bringen, als die glänzende Zeit, denn es war ein falscher Glanz, wo man nur die Schale streichelte, den Kern aber verachtete. Der Liberalismus ringt nach einer völligen Umgestaltung nicht nur des höhern gesellschaftlichen Lebens, des Staates, sondern auch des darin eingeschachtelten g e s e l l i g e n. Er bildet eine neue Geselligkeit. Die Geselligkeit, welche auf Rang, äußere Bewegung, Geld ꝛc. sich stützte und dadurch bestand, darin ihren Schimmer fand, wird gestürzt, und das Zeitalter der intelligenten, der gebildeten Geselligkeit beginnt. Unsere Verhältnisse des B e s i t z e s sind nun einmal so eingerichtet, daß er in der äußern Formation immer das Hauptwort sprechen muß, das kann ihm also auch nur der keckste nehmen wollen — die B e s i t z e n d e n werden also immer das Territorium der Geselligkeit bleiben, aber sie werden aufhören, Gesetze zu geben; diejenigen, welche sich auf diesem Territorium einfinden, sind die legislative Behörde; die sogenannte Kammer war früher Ort und Behörde; jetzt ist sie nur noch Ort, Raum; die Deputierten beschließen die Gesetze.

Wo die Volkssouveränität angenommen ist, ist auch der alten Gesellschaft der Stab gebrochen; das Land gehört nicht mehr dem Fürsten, sondern dem Lande, und das Land hilft sich nun wesentlich regieren — die Gesellschaft gehört nicht mehr den Reichen und Vornehmen, sondern der Bildung, und jenen nur insoweit, als ihnen diese zu Gebote steht.

Darin müssen die Schauspieler ihr Heil suchen, sie müssen also mit allen Kräften nach Bildung streben; diese emanzipiert sicher, und der Liberalismus und sein Kind, die neue Zeit, ist die Garantie. Ihre Annäherung zur bürgerlichen Gesellschaft verdanken sie lediglich ihrer größeren Stetigkeit im Wohnen und Leben. Verbannen sie also immer mehr und mehr auch vom Bretterleben eine gewisse moralische Autonomie, fügen sie die freisten geselligen Formen, welche hinter den Kulissen herrschten, und die ihnen am nachteiligsten waren, mehr und mehr in den allgemeinen Verband, so fügen sie sich selbst mehr und mehr in den allgemeinen gesellschaftlichen Nexus. Es fällt keine Einrichtung, keine Aenderung wie Sternschnuppen vom Himmel; die Menschen machen jede: die Schauspieler können die ihrige am schnellsten selbst bewerkstelligen, ja sie können es allein; eine Bühne wirkt auf die ganze Stadt, in der sie ist, diese auf die Provinz; alle Provinzen sind ein Land, und in zehn Jahren können zehn energische Schauspieler, die mit Konsequenz und Kraft nach einem Ziele steuern, zehn Jahrhunderte vergessen gemacht und die Bühnen der Gesellschaft in den Schoß gelegt haben. — Opfert hinter den Kulissen einige Freiheiten, aber nicht die Freiheit, denn vieles dieser Freiheit kann der daran Mangel leidenden Gesellschaft sehr zustatten kommen; zieht Schnuren und Gränzen, denn Freiheit ist nicht Schrankenlosigkeit, so rückt Ihr der Gesellschaft und sie Euch näher. —

Das Repertoire muß Geschichte studiert haben, es muß der Zeit auf den Puls zu fühlen verstehen, es muß modern sein. In diesem einen Worte ruht alles. Aber es ist damit nicht gesagt, daß alle alten Stücke ausgeschlossen sein sollen; nein, nur die veralteten. Es gibt sehr viel alte Stücke, die heute noch jung sind. „Die Teufelsmühle am Wiener Berge", „Das Donauweibchen", „Der Schutzgeist", die Schwert- und Sporenstücke der alten Ritter, wo nur gehauen, gesoffen und gefaselt wird, „Die Waise und der Mörder", die „aus Genf" die ganze Taubstummenpartie unserer Literatur, die sentimentalen Trauerspiele, wo nicht geweint, sondern geflennt wird, wo sich die Leute die Haare ausreißen, wenn sie aus Versehen bei dem Kompliment in den Kot gefallen sind, die Lakaienstücke der Herren Ziegler, Iffland usw., wo die Prinzen in den bürgerlichen Familien weinerliches Unglück anrichten, weil die Familien in lauter Untertänigkeit den Speichel lecken, die Räuberstücke, wo die Spitzbubenkurage flo-

riert, was bei dem heutigen Chausseen-, Polizei- und Gendarmeriewesen kein Mensch mehr glaubt usw., die gehören freilich nicht zum wohlkonservierten Alter, und man komme nicht mit der Entschuldigung, daß sie doch von einigem historischen Werte seien, weil sie eine frühere Zeit repräsentieren. Sie repräsentieren nichts als eine kurze oder lange Geschmacklosigkeit einzelner Literatoren, die das Publikum verdummten, weil sie selbst nicht bei Troste waren. Die Bühne, der Baum, der immerwährend frisches Laub verlangt, ist überhaupt nicht der Ort, um den Leuten antiquarisch-historische Kenntnisse beizubringen, dazu hat Walter Scott die Waverley-Romane erfunden. So ist es eine Inkonvenienz, wie ich schon anderswo sagte, den „Tartuffe" heute auf die Bühne zu bringen; ein fingiertes Stück mit fingierten Personen, das einen längst verschwundenen krankhaften Zustand der Gesellschaft darstellt, der jetzt nicht mehr persifliert zu werden braucht, weil er nicht mehr existiert, soll nicht Zeit und Raum wegnehmen für zeitgemäße Tartuffiaden. In einer politischen Zeit wie die unsere ist ein religiöser Tartuffe eine veraltete Münze, die ins Münzkabinett, aber nicht unter die kuranten Geldsorten gehört. Ein politischer wäre gültig.

Der Vorwurf der meisten dieser Inkonvenienzen trifft nun auch leider die hiesige Leitung; teils scheint es falsch angewandte Sparsamkeit, teils Taktlosigkeit zu sein, die ein im ganzen klägliches Repertoire zum Vorschein bringt. Mit alten Ritterscharteken, mit Schutzgeistern, mit mörderischen Waisen und all den hinkenden Invaliden der veralteten Reichsarmee haben wir uns herumschlagen müssen; es fehlt dem Repertoire die Jugend, die Frische. Wie ein Antiquar wühlt es in der Rumpelkammer herum, und was am bestaubtesten aussieht, das dünkt ihm am ehrwürdigsten, am sehenswertesten. Dergleichen Archäologie paßt aber nur für den Costumier, der Historiker mag alte Waffen beschreiben, der Feldherr soll seinen Soldaten neue und scharfe geben; mit den schönsten alten Spontons, Morgensternen und Ritterschwertern wird er von neuen Feuergewehren niedergeschmettert. Der Theaterdirektor muß aber ein Feldherr sein, denn das Theater soll täglich in das Feuer der Zeit treten. Die Klage mag gar gegründet sein, daß das deutsche Repertoire überhaupt jetzt an schwerer Armut krankt, aber es ist noch ein Millionär gegen die Armut des Leipziger.

4) März 1833.

Ueber das Theater läßt sich nichts Neues sagen; es geht im alten Schlendrian fort und ist schlechter statt besser geworden. Es ist auch einer der goldenen Irrtümer von Schriftstellern, daß sie durch Lob oder Tadel auf solch ein Institut rasch einzuwirken vermeinen — wenn der Schriftsteller etwas Gutes sagt, so fällt der Keim in eine Ritze der Erde, und nach langer Zeit schießt ein Saatkorn empor, für dessen Erzeuger man den Zufall hält; rasche Einwirkung ist ihm nur da gestattet, wo die öffentliche Meinung ein junges lernbegieriges Wesen ist, wo die Schriftsteller als unbefangene Organe geläuterter Ueberzeugung angesehen werden — in Deutschland muß mindestens dreimal auf denselben Fleck geschlagen werden, ehe die träge öffentliche Meinung sich entschließt, davon Notiz zu nehmen. Sie liebt die Bequemlichkeit, wie alle alten Leute, und ihre neu entstehende Jugend kriecht so langsam aus der Puppe, daß wir über ihrem wirklichen verjüngten Erscheinen sterben können. Man kennt ferner bei uns noch keinen Stand, der kein Stand sein wolle, der nicht Amt noch Gewerbe habe, man glaubt dem Schriftsteller nichts auf geistige Beweisführung hin, man forscht erst nach allen materiellen Verhältnissen, bringt alle möglichen ersinnlichen bürgerlichen Konvenienzen in Anrechnung, und das Fazit dieses verwickelten Exempels ist dann immer gleich Null. Wenn der deutsche Schriftsteller kein Amt hat, so geben ihm die Leser eins; sein unbeteiligter Standpunkt paßt nicht zu ihren Vorstellungen, die von Kants Grundsatze, die Tugend um der Tugend willen zu tun, nichts wissen. Wollte ein Dramaturg direkt auf die Kritik der Zuschauer wirken, so müßte er dem Parterre täglich eine theatralische Revolution predigen; vielleicht tut es dann einmal seinen Willen, um ihn nur los zu werden. Daß man wirklich nur das Theater, nur die Schauspielkunst wollen und berücksichtigen könne, ist den Leuten durchaus nicht faßlich; dies und die gewöhnliche Arroganz und Eitelkeit, und die nicht ungewöhnliche Faulheit deutscher Schauspieler läßt alles Kritisieren auf unfruchtbaren Boden fallen.

Das deutsche Schauspiel krankt an dem schleichenden Uebel der allgemeinen Gleichgültigkeit; was Kraft fühlt, beschäftigt sich mit Dingen, die in jungem Frühlingssafte Blätter und Blüten treiben, nicht mit der alten hektischen Prinzessin. Unser sämtliches Gesellschaftstreiben ist in einem provisorischen Zustande

begriffen, der sich in eine neue Herrschaft umgestalten wird. Bis dies geschehen, hat man keine Zeit für das Theater, und so lange wird es nichts als eine Abendunterhaltung, eine Whist- oder Bostonpartie sein; nur die eminenten Talente werden je zuweilen daran erinnern, daß die schönste Blüte der menschlichen Kultur, die Kunst, da gepflegt werden, daß es eine Kunstanstalt sein solle. Und die Prätension, mit welcher sich die vielen mittelmäßigen Schauspieler in ihre alten Lumpen hüllen, entfernt die gutmütige und bereitwillige Kritik immer weiter.

Das hiesige Publikum mit der überschwenglichen Zufriedenheit ist auf einmal ungeduldig geworden, und ich fürchte, es waren die vielen anwesenden Barbaren, d. h. Fremden, an dieser energischen Geschmacksrichtung schuld: daß man den „Scharfrichter von Amsterdam“ ausgepfiffen. Es sind schon schlechtere Stücke ungestört durchgegangen; aber es war doch ein angenehmes Zeichen, daß man auch Nein sagen könne. Herrn Kunst hat man durch viel unnützes Geschwätz und Geklatsch so zeitig als möglich fortgebissen und dafür einen höchst mittelmäßigen Schauspieler, Herrn Ziegler, willkommen geheißen. Er gastierte als Faust und konnte nicht einmal die Worte. Es wird Einem so oft von deutscher Nationalität vordeklamiert, die man rein und lauter bewahren müsse, und dem größten deutschen Nationalwerke läßt man die Nichtachtung widerfahren, daß der Schauspieler nicht einmal den Text des Auswendiglernens wert erachtet. Nur Herr Porth und Dlle Wagner, Mephisto und Gretchen, verdienen gerechte Beachtung der Kritik; sonst will ich über die tiefer und tiefer sinkende Anstalt nichts sagen, da es doch nur verschwendete Worte sind; ein Publikum, das nicht mehr will, verdient nicht mehr, und Herr Ringelhardt, der das Ganze nur als Geldspekulation betrachtet, hat am Ende recht, daß er seine Kunden so wohlfeil wie möglich bedient.

Herr Porth ist ein routinierter, nach dem Geiste der Rolle suchender Schauspieler. Er ist ein fleißiger, arbeitsamer Darsteller, aber er hat leider gar kein Genie, und das Lob der Arbeitsamkeit ist der Tadel seiner Kunst. Man muß der Kunst die Arbeit nie ansehen. Mit Leichtigkeit spannt das Genie Odysseus den großen Bogen der Phäaken; mit unsäglicher Mühe brachten es die andern dahin; die Mühe sieht aber nie schön aus. Darum werden Herrn Porths Gestalten gemachte, künstliche, nicht künstlerische. Er quält den Geist um ein Wort,

und dies Wort drückt er dem Publikum mit harter, krampfhaft bewegter Hand in Ohr und Auge, besorgend, sie möchten es nicht gewahren. Ein unklares Bewußtsein der Armut treibt ihn, sein Goldstück nach allen Seiten zu zeigen; mit einem Goldstück blendet man nur die Armen, wer nicht damit prahlt, kann deren viel mehr haben, wer das eine nach allen Seiten wendet, bekundet dadurch, daß er nur das eine hat. Das sind die **Drücker**, die immerwährenden Anführungszeichen, die ich schon früher bei seinem Spiele tadelte; es fehlt die Leichtigkeit, die wohltuende. Auf jedem Worte steht die zitternde Absicht, Aufmerksamkeit zu erregen, und Absicht täuscht nicht, weil sie täuschen will; Kunst täuscht. Ich will nichts über seine Auffassung des Mephisto sagen; Tausende werden ihn tausendfach und doch vielleicht richtig auffassen, die größten Figuren haben, weil sie hoch stehen, die unsichersten Konturen. Es ist eine platte Arroganz des Kritikers zu sagen, der Mephisto muß schalkhaft oder boshaft oder so und so aufgefaßt werden. Der Schalk und Bösewicht als Begriff wird sich doch in jedem Individuum anders darstellen, wie dieselbe Farbe auf der Leinwand und auf dem Papier verschieden aussieht. Ich denke mir den Mephisto keineswegs so possenreißerisch, so seicht und oberflächlich spaßend, dies Feuerbild des glühenden zerstörenden Verstandes auf nächtlich tiefdunklem Hintergrunde erscheint mir anders, sein Witz ist für mich der tragische des unvollkommenen Menschengeschicks, aber ich will Herrn Porth daraus keinen Vorwurf machen. Ich tadle nur, daß er dieses oberflächlich spielende Wesen mit zentnerschweren Grimassen, mit komödiantischen Stoßmitteln gab, ich tadle überhaupt an ihm, daß er komödiantisiert. Sollten wir die Freude haben, den besten deutschen Schauspieler, Herrn Seydelmann aus Stuttgart, im Laufe des Sommers hier spielen zu sehen, so kann ich an den Vorzügen dieses Künstlers am besten zeigen, was ich vielleicht noch immer unklar an Herrn Porth tadle. Die innere riesenmäßige Gewalt seines Wortes, die einfach überwältigende Wahrheit des Gedankens, nicht die pomphaft angekündigte äußere Erscheinung, beide sind Seydelmanns siegreiche Waffe. Wunderlich genug ist das, was ich an Dlle Wagner tadle, sehr mit dem verwandt, was ich an Herrn Porth aussetze, es ist nur weniger stark ausgeprägt und liegt mehr in der Manier als im ganzen Wesen. Sie verletzt oft die leichte Unbefangenheit, die man von ihren Mädchen

fordert, weil sie dieselbe zu sehr gewähren will. Viel weniger hab' ich es indes in neuen Rollen bemerkt, und die Schauspielerin scheint schon darauf aufmerksam geworden zu sein. So hat mich ihr Gretchen auf das angenehmste überrascht; ich habe es nie mit einer so intensiven Kraft der Empfindung spielen sehen. Es haben die besten Schauspielerinnen in Wahnsinnsszenen keinen größeren Eindruck auf mich gemacht als die mittelmäßigen; es war immer ein unangenehmer. Wahnsinn auf der Bühne wird immer applaudiert, je toller er sich gebärdet, desto mehr. Die Leute meinen, es steckt sehr viel Kunst darin, erschrecklich verrückt zu tun. Es ist mir zum ersten Male beim Ausbruche von Gretchens Wahnsinn kalt bis ins Mark gedrungen, und ich habe bald eingesehen, woran es liegt. Die meisten Schauspieler schrauben den Wahnsinn zum Pathos, zur Unnatur hinauf, sie sprechen ihn hohl, gespensterhaft. — Unnatur durch Unnatur ausgedrückt gab mir immer die gräulichste Fratze, von der ich mich verletzt abwendete. Dlle Wagner sprach den Anfang ihres Wahnsinns mit derselben Stimme, mit der sie kurz zuvor ihre Liebesgedanken gesprochen, dieser grauenhafte Gegensatz zwischen Irrsein und Natürlichkeit bringt die größte Wirkung hervor; ich meinte einen Augenblick, dieser übermenschliche Schmerz gehöre nicht mehr ins Gebiet der Kunst, und wenn der Wahnsinn so ergreifend gespielt werden könnte, dürften die Dichter keinen mehr schreiben. Das Gretchen der Dlle Wagner ist eine der besten tragischen Partien, die ich gesehen.

---

5) März 1834.

Die Mittelmäßigkeit unserer Bühne hat sich in vielen Dingen verändert, aber sie ist leider nicht spaßhafter geworden. Dabei ist aber die Lust des Publikums, die Lust zu schauen, gewachsen — die Interessen der Außenwelt verklingen immer weiter wie ferne Donnerwetter, die Zeit der Abendzeitung bricht immer breiter wieder herein, die Theaterkritiker kommen wieder zu Ansehen, alle die Bonmotabilitäten der zwanziger Jahre stehen wieder auf, sie renken die zerbrochenen Glieder wieder ein und machen lateinische und deutsche Verse, die ganze Misere vom Mittelalter des 19. Jahrhunderts, von den Poeten, welche zugleich ordentliche Leute sind, wacht wieder auf, und mit ihr die Hoffnungen für die deutsche Bühne.

Wenn unsere Kritiker über das Theater klagen, so seufzen sie nach den alten klassischen Stücken. Es sind Restaurateurs. Das wird uns wenig helfen. Aus alten Stücken macht man kein neues Kleid. Und die alten Stücke sind nicht das Bedürfnis des Publikums. Es hilft nichts, sich alte Liebe und Treue einreden, wenn im Herzen eitel neue Interessen wohnen, und die Klagen, daß Trauerspiele leere Häuser sehen, nehmen sich wie lächerliche Geständnisse daneben aus. Seht nicht rückwärts, sondern vorwärts, in unserm jetzigen Treiben wohnt eine andere Klassizität, findet sie auf, schreibt neue Stücke. Was die Menge faßt, packt, erschüttert, das ist auf dem rechten Wege, es mag aussehen, wie es will; macht Euch nicht lächerlich mit dem Nasenrümpfen über die französische Ware, macht sie nach, oder besser: macht sie besser. Sie sind dem Rechten näher als Eure stolpernden, podagristischen Jambenstücke mit abgestandenen Gewohnheitsempfindungen. Aus allen Stellen der Welt zuckt neues Leben heraus — faßt es, konterfeit's, seid wahr, schildert wirkliche Zustände, und Ihr werdet Stücke und ein Theater haben. Das wollte ich dem Herrn Ringelhardt verzeihen, daß er nicht sogenannte klassische Stücke gibt, um leere Häuser zu haben, ich bin zufrieden, wenn er nur zwei bis drei unserer besten alten Sachen bringt, daß sich die neue Welt an dem ruhigen, keinem Wechsel unterworfenen Schönen darin spiegle — aber ich verzeihe es ihm nicht, daß er nicht vorwärts spekuliert. In dem Worte „neu“ liegt nicht nur viel Zauber, sondern auch viel Geld. Herrn Ringelhardts Klassiker sind Iffland und Kotzebue und Schröder, und, wenn der alte Opitz Stücke geschrieben hätte, der alte Opitz. Der Geschmack ist zu bürgerlich. Kurz, wie mein seliger Freund Jacoby geistreich sagte: Heut haben wir Rochus Pumpernickel und morgen haben wir Pumpernickel Rochus.

Nicht durch Molière und Racine und Corneille haben die Franzosen ein frisches Theater bekommen in den Jahren 1830 bis 1834, nicht durch ihre alten Klassiker, nein, durch ihre neuen. Das Théâtre français steht leer, und die Porte St. Martin bricht unter der Masse, weil Victor Hugo dort agiert. Es ist kein fatalerer Dünkel, als jener gelehrte, der die Aeußerung der Masse, den Zug der Masse über die Achseln ansieht. Sie haben alle Herzen, und sie stellen sich nicht, als würden sie getroffen von Scherz oder Schmerz — die allgemeine Aeußerung des

Publikums hat immer einen tiefen historischen Grund. Bewegt die Masse, und ich will Euch loben: Euer Kunststück besteht darin, sie zu langweilen. Mon Dieu, das ist nicht so schwer. Ich höre, daß Herr Ringelhardt plötzlich auf den glücklichen Gedanken kommt, Maria Tudor geben zu lassen — den Weg sollte er ganz gehen. Dies Leben, diese gewaltige Leidenschaft wird vielleicht auch hier und da einen Deutschen aufstacheln, daß er sich hinsetzt und für zwanzig Taler ein neues, mutiges Stück schreibt.

Ein Schauspieldirektor ist ein Stück Regent, er hilft Geschichte machen. Vorwärts, vorwärts muß sein Bestreben gehen; wie der Feldherr ein neues Heer, so muß er ein neues Repertoire zu improvisieren trachten. Beschämt die Deutschen durch die Franzosen, die neue Stücke haben; spekuliert. Wir restaurieren zu Leipzig auf das kläglichste. Herr Ringelhardt hat in seiner Jugend — denn auch er war jung — all seine Neigung an Iffland, Schröder und sonstige spießbürgerliche Fabrikanten verschwendet, an die Poeten der Kassendefekte. Die Poesie des Dramas hält er, wie Napoleon manche andere Dinge, für Ideologie. Alte Liebe rostet nicht. Unser Repertoire dreht sich, weil er selbst gern spielt, um das alte bürgerliche Mittagessen. Da gibt's immer sogenannte Direktorrollen mit derben, ungeschlachten Späßen oder nachdrücklicher Rührung. Als etwas Besseres, was wir gesehen haben, ist mir nur der „Stern von Sevilla" in Erinnerung, und die hiesige Kritik hat an diesem schönen, so überaus lieben und poetischen Stücke gewaltig viel auszusetzen. Es wird bis zur Fratze getrieben mit dem Liberalismus, sogar Lope de Vega soll liberal sein. Wenn sie nur nicht noch dahinter kommen, daß Homer ein Monarchist war. Man prügelt die Poesie mit vernünftigen Ideen, und wir sind nahe daran, in eine Nicolaitische Plattheit und Leere zu versinken und einen nüchternen Fanatismus bekämpfen zu müssen. Es gibt viel nötige, nützliche, vortreffliche Sachen, die man mit rastlosem Eifer verfolgen kann, aber die Poesie hat ein für allemal nichts mit dergleichen Besteuerung zu tun.

Höchst auffallend bleibt es aber, daß in einem Orte wie Leipzig, von wo aus alle Bücher Deutschlands ihre Reise antreten, daß hier die meisten öffentlichen Erscheinungen einer völlig schülerhaften Kritik ausgesetzt sind. Wenn die Leute über Musik schreiben, so sprechen sie, wer Sebastian Bach und

Pythagoras, wenn das Theater beurteilt wird, so spricht die Verliebtheit des einen, und die Schauspieler „übertreffen sich selbst", oder es lallt der andere von den Klassikern, von Plautus und Terenz. Sie tun gelehrt, statt um Gottes Willen vernünftig zu sein, sie haben betrunkene Augen für nüchterne Schauspiele und loben die ganze altmodische Wirtschaft, wie die Gesellen ihre Brotherrn, um ja nicht das Freibillett einzubüßen. Und es sind sehr wenige auszunehmen . . .

Ich bemerke hierbei ein für allemal, daß es mir nicht um eine Winkelkritik bei solchen Referaten zu tun ist. Ich kann keine Rücksicht nehmen auf kleine inkonveniente Verhältnisse, welche dies oder jenes nicht gestatten. Leipzig hat bewiesen, daß es ein gutes Theater haben und erhalten kann, Leipzig hat unter dem Hofrat Küstner eine der ersten deutschen Bühnen besessen, Leipzig hat noch heute viel Sinn für das Theater — ich kann und will da keinen Winkelmaßstab anlegen. Wir gewöhnen uns auch ans Mittelmäßige, und ein mittelmäßiges prosaisches Theater, wie unser jetziges, ist für die höhere Kultur in einer Stadt doppelt nachteilig, welche durch ihre Bestimmung als Handelsstadt, durch ihren Mangel an freier Aristokratie, welche den Erwerb nicht zu beachten braucht, mehr und mehr höhere Formen und Aeußerungen vernachlässigen muß. Städte wie Leipzig bedürfen am meisten poetischer Anregung. . . .

Ich weiß durchaus nicht, wie dem Herrn Ringelhardt mitten in seine Ifflandsche Wüste plötzlich der geniale Gedanke gekommen ist, „Maria Tudor" zu geben — kurz, er war da, und nun konnte bloß durch die Aufführung wieder gesorgt werden, daß er wieder bürgerlich ward; und das geschah auch. Es ist nicht schwer, zu wissen, daß der Franzose drei Worte spricht, ehe dem Deutschen zwei gelingen, ebenso weiß jeder unterrichtete Mensch, daß Theodor Hell ein Schriftsteller ist, dem nur matte, hinkende Worte zu Gebote stehen. Die Regie mußte also erstens im Stücke streichen, zweitens eine Uebersetzung suchen, die aus jungem, gesunden Blute stammte, denn die Verwandtschaft zwischen Hugo und ihm ist eine unnatürliche, eine naturwidrige — endlich muß die ganze Aufführung jung, rasch, forsch gemacht werden; denn so ist das Stück.

Das Publikum nahm es mit großer Spannung auf; es ward nicht einig, ob es verwerflich oder lobenswert sei, es fühlte

nur, daß neue fremde Dinge vorfielen. Nur die gewöhnliche Philistersorte, die eigentlich das Schießpulver erfunden hat, über alles spricht, vortrefflich ißt und trinkt, und bei dem Worte Poesie ein Gelächter aufschlägt, nur diese Sorte gebärdete sich hie und da, wenn Victor Hugo ihnen entsprang. Mir enthält das Stück noch größtenteils deutschfeindliche Elemente, die Personen haben alle fünf Sinne stets in der Hand, bei einem Worte sind drei Taten. Das ist eine Läuterungsschule für uns, aber es bestürzt, verblüfft den Deutschen, es geht ihm zu schnell, und der bessere Teil vermißt mit Recht die höhere künstlerische Reife des Stückes. Es sind forcierte Charaktere, die noch zu keiner Harmonie zusammengehen, die künstlerische Form ist noch nicht fertig. Der gewöhnliche Teil behält keine Zeit zur lieben deutschen Wehmut, zur Klage, das macht ihn unwirsch. Die deutsche Kombinationsgabe reicht nicht aus, man wird fortwährend überrascht, das ist unserer Eitelkeit unangenehm, denn wir finden oft ein Stück schlecht, weil es anders wird, als wir erwarteten. Daß trotzdem vieles in der „Maria Tudor" beklatscht wurde, ist ein Zeichen, daß schon viel Jugend in unserem Publikum ist. — Es ist zu bedauern, daß nicht ein vorsichtiger und besserer Geschmack die Leitung unseres regen Parterres übernimmt; einer solchen lebenslustigen Menge ist Aeußerung nötig, und so nimmt sie oft das Erste, das Beste her und überschüttet es mit Applaus, so wie der Jüngling das erste beste Mädchen liebt, das ihm in den Weg kommt, weil er lieben muß. Pietät, Gewohnheit machen daraus verzogene Theaterprinzessinnen.

IV.

Aus der „Zeitung für elegante Welt" (1843 und 1844).

6) „Das Leipziger Theater."

Diesem Theater steht eine neue Verwaltung bevor, und es liegt im Interesse der Literatur, über die wünschenswerten Grundzüge dieser neuen Verwaltung sich zu äußern.

Möge das Publikum nicht fürchten, mit einer Lokal-Angelegenheit behelligt zu werden. Eine solche ist die neue Einrichtung eines wichtigen Stadttheaters mitten im Vaterlande überhaupt nicht; und am wenigsten die des Leipziger Theaters.

Leipzig ist als Zentralpunkt des Handels, der Eisenbahnen und der literarischen Industrie eine Hauptstadt eigentümlicher Art, und es ist ein Seherwort Goethes gewesen, diese Stadt schon im vorigen Jahrhundert als ein „klein Paris" zu bezeichnen. Sie ist jetzt dreimal größer und zehnfach wichtiger, als sie damals war, und hat wirklich alle Ansprüche, eine bürgerliche Hauptstadt Deutschlands zu werden.

Demnach sind wir wohl berechtigt, für das hiesige Theater eine große Wichtigkeit in Anspruch zu nehmen, insofern das Theater überhaupt eine wichtige Bildungsanstalt genannt werden darf, eine Bildungsanstalt für höheren Sinn, gesellschaftliche Erhebung und nationales Leben.

Lassen wir zuerst die Verpflichtung auf sich beruhen, welche einer Stadt wie Leipzig obliegt, eine solche höhere Bildungsanstalt auszurüsten und zu fördern, und betrachten wir zunächst, welche Vorteile dem geistigen Elemente des Theaters in den Leipziger Verhältnissen geboten sind. Ein reiches Hofleben bietet Residenzen materielle Hilfsmittel für ein reichlich auszustattendes Theater, aber es fordert dafür auch beengende Rücksichten in der Wahl der Stücke. Das große Bereich geschichtlicher Katastrophen, ein Hauptgegenstand für den Dramatiker, hat an Hoftheatern ein strenges Examen zu bestehen, ein viel strengeres, als ein unbefangener Sinn auch vom Residenzstandpunkte aus für nötig erachtet. Es ist hier gleichgültig, in wie weit solches Examen nötig oder nicht nötig sei, es ist vorhanden, und es hat sich nicht nur jahrzehntelang gegen Stücke von Schiller und Goethe abweisend erklärt, sondern es tut dies an wichtigen Orten heute noch, und es zeigt sich natürlich noch viel strenger gegen neue Stücke, denen keine Autorität zu Hilfe kommt. Dadurch verliert Deutschlands dramatische Dichtung die unschätzbare Gelegenheit, welche Paris und London Franzosen und Engländern bietet, in der Hauptstadt des Landes alle wichtigen Stücke aufgeführt zu sehen, und dieser ausgeschlossene Teil dramatischer Dichtung ist auf die Städte angewiesen, welche nicht Residenzen und welche in geschichtlicher oder politischer Rücksichtnahme weniger gebunden sind. Dies ist in unserer Literargeschichte oft von großer Wichtigkeit gewesen: Hamburg war eine Zeitlang der Kernpunkt für deutsches Schauspiel, und Mannheim führte zuerst Schillers Stücke auf, Stücke, welche ohne die geschichtliche Autorität, welche sie erworben,

noch heute von den meisten Hofbühnen ausgeschlossen wären, Stücke endlich, mit denen Schiller vielleicht verkümmert wäre in Armut und Verbitterung, hätten sie ihm nicht den ersten Erwerb, den ersten Ruhm, die erste Lehre gebracht. Denn die Aufführung seines Stücks ist die Hauptschule für den Autor.

Was aber in dieser Hinsicht den Dichtern günstig, ist den Stadttheatern gegenüber, das ist den Stadttheatern und den Städten, welche solche besitzen, nicht minder günstig: Es steht ihnen ein viel reicheres Repertoire offen. Und schon dies allein macht Leipzig zu einem wichtigen Theaterorte.

Der zweite Vorteil, welchen es vor vielen Städten voraus hat, ist der freie religiöse Standpunkt. Es ist protestantisch, und es ist tolerant. Dieses Thema, welches auf der Bühne in hundert verschiedenen Aeußerungen zutage kommt, ist bei uns nirgends durch eine andere Rücksicht als durch die des öffentlichen Anstandes beschränkt; die entstellenden und schielenden Umänderungen, welche an andern Orten leider so beliebt sind, und welche statt der schönen Täuschung die Lüge zur Tagesordnung machen, sie sind bei uns unbekannt. Die Verschwörung zur Bartholomäusnacht, jene entsetzliche und dramatisch meisterhafte Schwerterweihe in den „Hugenotten", zeigt bei uns die Mönche eben so blank, wie das Schau- oder Lustspiel einen frömmelnden und zelotischen oder sonst verwerflichen Wortführer unsers Glaubens darstellen darf. Die historische Gerechtigkeit kann auch in betreff der Religion vollständigen Raum finden auf unserer Bühne.

Das ist ein zweiter Vorzug, welcher den Dichtern und der Stadt gleichmäßig zustatten kommt. Von einem vorherrschenden und durch Vorherrschaft beengenden Adel spreche ich nicht erst. Er ist in Leipzig nicht vorhanden. Desgleichen nicht von einer andern vorherrschenden Kaste, es ist keine vorhanden. Der vorherrschende Handelsstand ist in Leipzig, dem Sitze des Buchhandels, mannigfaltiger als anderswo, er verzweigt sich natürlicher als anderswo mit andern Ständen, macht also weniger als anderswo ausschließliche Ansprüche und ist in Leipzig vorzugsweise geneigt, Kunstanstalten fördern zu helfen; und so wäre es in allen daraus fließenden Konsequenzen hundertfach auszuführen, daß das geistige Verhältnis, welches in Leipzig einem Theater geboten wird, das vorteilhafteste in Deutschland

sei. Je mehr nun jetzt Leipzig durch Lage, Verkehrsmittel und Handel ein besuchter Mittelpunkt des Vaterlandes wird, desto näher ist ihm die Verpflichtung gelegt, diese günstigen Vorbedingungen für ein Theater tatsächlich auszubeuten. Man kann sagen: es erwächst ihm aus seiner günstigen Situation eine nationale Verpflichtung. Diese Verpflichtung ist, abgesehen vom allgemeinen Standpunkte, überaus einleuchtend für eine Stadt, welche den Sammelpunkt deutscher Literatur bildet, welche eine wichtige und reichbegabte Hochschule in ihrer Mitte pflegt, welche von einer dichtgedrängten, vorzugsweise gebildeten Bevölkerung umgeben, welche in einem weiten Gürtel von einer Menge eines vollkommenen Theaters bedürftiger Städte umringt ist, und welche sogar in ärmerer Zeit schon einmal ein musterhaftes Theater besessen hat.

Aber wenn wir auch den allgemeinen Standpunkt verlassen, die Verpflichtung verläßt uns nicht. Eine Stadt, in welcher der materielle Erwerb eine so gebietende Rolle spielt, muß für eine sittliche Macht, für eine veredelnde Erholung besorgt sein, um dem durch alle Straßen drängenden Trachten nach Gewinn einen würdigen Gegenhalt zu bieten, um einem Materialismus vorzubeugen, der sich auch guter Menschen bemächtigen kann, sobald es an Gelegenheit zu geistiger Erhebung fehlt, und der bei stockender Geschäftszeit in Haltlosigkeit und Rohheit ausarten kann. Ist das Konzert, ein sehr preiswürdig gepflegtes Institut, ein solcher Widerhall? O nein! Ich verkenne nicht, daß in jeder Kunst, auch in der sinnlichsten, ein veredelndes Element liegt, ich verkenne nicht, daß gerade von diesem Standpunkte aus das Trachten des hiesigen Konzerts nach ernster und strenger Musik ein lobenswertes ist. Aber in obigem Zusammenhange mit einem möglichen Materialismus wird es immer von schwacher Bedeutung bleiben. Die musikalischen Dilettanten und Liebhaber sind am ehesten geneigt, ihre Kunst ohne allen Bezug auf die sittliche Welt aufzufassen, des Raums und andrer Verhältnisse wegen kann in Leipzig überhaupt ein verhältnismäßig nur sehr kleiner Teil der Bevölkerung daran teilnehmen, und von einem wichtigen Einflusse auf die ganze Bevölkerung kann dabei gar nicht die Rede sein. Aber wäre auch das der Fall, die Beispiele der Völker, welche ein vorherrschend musikalisches Treiben darbieten, sind in dem bürgerlich sittlichen Sinne, der uns hier interessiert, keineswegs aufmunternd; sie

zeigen neben einem übergreifenden musikalischen Treiben laue Verweichlichung und bürgerliche Verkommenheit. Brauch' ich Italien zu nennen? Wo das Schauspiel dagegen eine tüchtige Macht ist, da ist auch tüchtiges politisches Trachten zu Hause. Nichtige Volksgemeinschaften haben nie ein gutes Theater, denn dies ist Ausdruck bewußter, großer Kultur, und tüchtige Volksgemeinschaften trachten immer nach einem guten Theater, damit sie sich in diesem Spiegelbilde ihrer Fehler und Vorzüge bewußt werden. Dies Spiegelbild einer ganzen Welt, das Theater, ist die größte Erfindung der Kultur: sie lockt das Kind und erhebt den Greis, sie zähmt den Rohen und bildet den Gebildeten, sie ist eine Erholung und gleichzeitig ein Erwerb und Gewinn, sie ist eine Unterhaltung und gleichzeitig ein Gewissen.

Und das Theater nimmt alle Künste in Anspruch, es braucht den Maler, es braucht den Musiker, wie es den Dichter, den Schauspieler, den Tänzer, und den der Plastik kundigen Anordner braucht, es ist eine vollständige Akademie der Künste, und zwar eine, die jedermann verständlich ist. Fördert eine Stadt das Theater zu würdiger Tüchtigkeit, so genügt sie einer Gesamtmasse von Ansprüchen. Aber es ist nicht das richtige Verhältnis, daß die Musik auf Kosten des Theaters gehegt werde. Das Leipziger Konzert braucht zum Beispiele das Orchester des Theaters, um ein Orchester zu haben. Das Konzert könnte also nicht bestehn, wenn nicht dem Theater diese Abtretung des Orchesters zur Pflicht gemacht würde. Darf man nicht bei diesem Opfer, welches für den gefährlichen Rivalen gefordert wird, erwarten, das Theater, dies viel wichtigere Institut, werde seinerseits auf das nachdrücklichste unterstützt werden?

Die Verpflichtung ferner, welche Leipzig gegen die ihm förderſamen Tausende von Fremden hat, mahnt an Haltung eines guten Theaters. Unsere Hilfsmittel der Unterhaltung eines Fremden sind sehr gering: unsre Natur ist sehr einfach, unsre Sehenswürdigkeiten beschränken sich auf einige Privatsammlungen, welche nicht immer zugänglich sein können, unsre in so vielen Dingen mit Recht stolze Stadt steht dem fragenden Fremden dürftig gegenüber, wenn er sagt: Euer Theater sieht schmutzig aus, und die Leistungen desselben entsprechen strengeren Anforderungen nicht! Und Leipzigs Blüte beruht zur Hälfte auf dem Verkehr mit Fremden, die Anforderung, daß

dem Bedürfnisse derselben einigermaßen genügt werde, ist keine ungerechte.

„Nun wohl“, sagt man, „die Verpflichtung sei anerkannt. Eine Verwaltung wie die Leipziger, welche sich durch Umsicht, Milde und Tätigkeit vor tausend andern auszeichnet, ist nie der Meinung gewesen, die Fürsorge für eine Stadt sei erledigt durch Sorge für die materiellen Bedürfnisse. Aber es sind in dieser Angelegenheit folgende Fragen zu beantworten:

Genügt die jetzige Beschaffenheit des Theaters wirklich nicht?

Welche Maßregeln sichern uns eine vorzüglichere Beschaffenheit für die Zukunft?

Ist unsre Ortsgelegenheit, sind unsre Kräfte wirklich von der Art, eine vorzüglichere Beschaffenheit des Theaters zu ermöglichen?“

Die Beantwortung der ersten Frage würde sehr weit führen, wenn sie begründet werden sollte. Diese Frage wird ziemlich allgemein mit: „Nein!“ beantwortet, und doch läßt die Mehrzahl dem jetzigen Direktor, Herrn Ringelhardt, die Gerechtigkeit widerfahren, daß er in seiner Verwaltung die Vorzüge eines tüchtigen Geschäftsmannes und einer strengen Rechtlichkeit durchgehends bewahrt habe, ja, daß auch unter den jetzigen Mitteln viele gute und schätzenswerte Kräfte vorhanden seien. Man vermißt den Geist, welcher anzieht und belebt, man vermißt das Talent, Teilnahme und Vertrauen zu erwecken, man beklagt sich, daß die blanke Oekonomie immer und überall in den Vordergrund gestellt und jeglicher Illusion, dieser Seele eines Theaters, tödlich geworden sei. Deshalb habe sich das Publikum mehr und mehr dem Theater entfremdet, und deshalb sei eine Fortsetzung des jetzigen Systems nicht nur gefährlich für den Direktor, der jetzt in jedem neuen Jahre zusetzen müsse von dem, was er in den ersten Jahren gewonnen, sondern sie sei auch dem ganzen Institute gefährlich. Deshalb sei ein Wechsel der Direktion wünschenswert, damit ein neuer Aufschwung der Teilnahme möglich werde. Und damit dieser Aufschwung dauernde Folgen habe, sei ein neues System in betreff der neuen Direktion einzuführen: neu in betreff der materiellen Forderungen und Gewährnisse, und neu in betreff der künstlerischen Garantie und Kontrolle.

So ungefähr lautet die herrschende Meinung. Das Bedürfnis, ein besseres Theater zu haben, ist in der Tat sehr lebhaft geworden.

Die wichtigsten Maßregeln dafür sind meines Erachtens folgende:

Durch eine Verschönerung und bessere Beleuchtung muß der Zuschauerraum anmutiger gemacht, durch eine Verbesserung der Räumlichkeit für die Hintergründe muß dem jetzigen Uebelstande, welcher alle Vorhänge rasch verdirbt, abgeholfen werden, und durch Streichung des Pachtes, durch Fürsorge für ausreichende Magazine, durch Verzichtung der Behörde auf eine größere Anzahl von Freiplätzen, durch Aufrechthaltung des Theaterrechtes in den Messen gegen Kunstreiter und Gaukler, kurz, durch Gewährnis aller naheliegenden materiellen Vorteile muß der Direktion Vorschub geleistet werden zur Herstellung und Erhaltung eines guten Theaters. Dadurch nur wird in einer Mittelstadt seitens der Behörde das Recht gewonnen, strenge künstlerische Garantie zu verlangen und strenge künstlerische Kontrolle zu üben. Der Vergleich mit andern Städten, denen sich Leipzig an Bedeutung und Macht wahrhaftig nicht unterordnen wird, kann zeigen, welche Opfer anderswo gebracht werden für Erlangung eines guten Theaters, und wie sich das mit Recht und Fug anspruchsvolle Leipzig daneben ausnimmt mit einer Pachtforderung und mit sonstigen materiellen Beschränkungen der Theaterdirektion. Mannheim z. B. steuert jährlich über 30 000 Gulden zu, um ein gutes Theater zu haben, und Leipzig sollte umgekehrt von der Theaterdirektion noch fordern?!

Ist dann die Direktion imstande, all ihre Mittel auf die künstlerische Leistung zusammenzudrängen, dann übe die Behörde ein strenges Aufsichtsrecht, und zwar ein solches, welches in festgestellten, etwa vierteljährigen Terminen mit dem Direktor sich benimmt, ihm Tadel oder Beistimmung auszudrücken, und ihn jedenfalls in offizieller Kenntnis zu erhalten über den Eindruck, welchen das Institut ausübe. Dann wird es sich nicht wieder ereignen können, daß das Theater hierhin, das Publikum dorthin gehen könne Jahre lang. In betreff des Tadels muß natürlich ein Aeußerstes, das heißt eine Aufkündigung des Kontraktes, eintreten können, und zwar auch innerhalb des voraus bedungenen Pachttermines mit bloßer

Rücksichtnahme auf die Kontrakte der Schauspieler. Diese Aufsichtsbehörde, zusammengesetzt aus drei der Schauspielkunst kundigen und mit dem Publikum verkehrenden Männern, würde mehr nützen, als irgend eine direkte Einmischung in Engagements, welche die Direktion etwa schließen will, denn die Direktion würde sich über die Motive, durch welche sie zu diesem oder jenem Engagement und dieser oder jener Maßregel veranlaßt würde, gegen diese Männer schon darum eigenen Antriebes mitteilen, um bei der Vierteljahres-Konferenz einer richtigen Beurteilung versichert sein zu können.

Solche Kontrolle kann es übrigens keineswegs überflüssig machen, daß man bei der Wahl der Direktion den geistigen Standpunkt aufmerksam berücksichtigt; denn die bloße Theaterroutine ist allenfalls auch imstande, den Anforderungen einer ernsten Kritik leidlich, das heißt äußerlich zu genügen, und den höheren Anforderungen des Theaters nicht im geringsten zu nutzen. Die banalen Gegensätze solcher Routine sind bekannt! Sie heißen: klassische Stücke und Kassenstücke, und jede gewöhnliche Direktion kann dafür sorgen, daß in den vierteljährigen Nachweisen überzeugend dargetan wird: sie habe so und so oft mit klassischen Stücken sich geopfert. Diese banalen Gegensätze verschwinden aber unter einer guten Direktion, und wenn sie verschwinden, so ist dies eben das sicherste Zeichen einer guten Direktion. Es ist nicht die Aufgabe einer Direktion Literaturgeschichte zu spielen und veralteten Stücken Wohlgefallen und Macht zu gewinnen, aber eine Direktion muß literarisches Gewissen haben, sie muß die gewonnenen reinen Formen der Nationalliteratur durch sorgfältige und mit Rücksicht auf wahrscheinliche Wirkung ausgewählte Darstellungen im Publikum gangbar erhalten. Das Publikum ist in diesem Betracht stets entgegenkommend; es fühlt sich geehrt durch höheres Zutrauen, wenn es seinerseits der Direktion solide Absicht und guten Geschmack zutrauen darf. So bildet sich in kurzem ein gegenseitig entgegenkommendes Verhältnis; das Publikum läutert sich Ansprüche und Urteil, und die Schauspieler verwildern nicht in den Kassenstücken, welche einer auf Erwerb angewiesenen Direktion nicht fehlen dürfen. Nur solchergestalt wird das Theater eine tiefere und dauernde Macht, und deshalb ist es von unermeßlicher Wichtigkeit, daß eine Direktion das allgemeine Vertrauen auf literarische Bildung für

sich habe. Dies Vertrauen ist ihres Lebens Seele: daß der Leib für diese Seele ein gesunder und gefälliger werde, ist durch die Praxis, welche mit jedem Tage von selbst wächst, und ist durch die Pflege eines tüchtigen Regisseurs viel leichter erreichbar, als umgekehrt durch dürre Praxis die Vertrauen erweckende Seele zu gewinnen ist.

Die letzte Frage, ob denn Leipzig überhaupt Hilfsquellen genug im Publikum darbiete für ein gutes Theater, diese Frage entscheidet allerdings über alle andern Fragen. Denn wenn der fruchtbare Boden fehlt, was nützt die sorgfältigste Auswahl des Samens?

Die Stadt ist wohlhabend, der Sinn für jegliche Unterhaltung ist lebhaft vorhanden (ein Blick auf das hiesige Tageblatt allein könnte dies hinreichend bestätigen), der Sinn für Bildung ist dem sächsischen Landescharakter in vorzüglichem Grade eigen, Kunstinstitute anderer Art, welche die Mehrzahl vom Theater ableiten könnten, sind außer dem Konzerte nicht vorhanden, die Einwohnerzahl steigt täglich, der Meßbesuch, der Fremdenzudrang, — und jeder Fremde ist des Abends in Leipzig auf das Theater angewiesen, — ist seit Zollverband und Eisenbahnen in erstaunlichen Progressionen gestiegen und wird durch die in Aussicht stehenden Eisenbahnen, denen Leipzig mehr oder minder fortwährend Mittelpunkt bleibt, noch immer höher steigen, kurz, an den Eigenschaften und der Zahl des Publikums fehlt es nicht. Einwohnerzahl und Fremde, deren jetzt durchschnittlich in einer Messe 30 000 mehr eintreffen, als sonst im ganzen Jahre eintrafen, verhältnismäßig zusammenrechnend, kann man die 50 000 Bewohner auf 80 000 anschlagen. Mehr hatte zum Beispiel Breslau in früherer Zeit nicht, und deren Qualität war bei weitem nicht so günstig für den Theaterbesuch, und doch erhielt Breslau zum Vorteile des Direktors ein gutes Theater, in welchem alle Tage gespielt wurde. Die Studentenschaft, ein sicheres Theaterpublikum für jeden Theaterabend von einiger Bedeutung, ist beiden Orten gemeinschaftlich, und den jungen, sehr zahlreichen Kaufmannsstand, welcher mit seinen freien Abenden ganz und gar auf das Theater angewiesen ist, hat Leipzig in solcher Anzahl voraus.

An günstigen äußeren Verhältnissen fehlt es durchaus nicht, im Gegenteil, sie sind reichlicher vorhanden als anderswo, wenn man unsere strengen Anforderungen als kostspielige her-

vorheben wollte. Es könnte nur von einem Mißverhältnisse die Rede sein. Dies wäre meines Erachtens ein Irrtum, wenn ich auch zugeben muß, daß es ein sehr natürlicher ist. Ich finde nämlich gar nicht, daß der jetzige Personalbestand des Theaters, der ungefähr den jetzigen Einkünften entsprechen mag, ein durchaus ungenügender sei. Keineswegs, ich glaube vielmehr, daß mit kleinen Verbesserungen in einzelnen Fächern die jetzigen Hilfsmittel für ein recht gutes Theater hinreichten. Nur die Stellung, wie sie geworden ist, nur die Benützung der Kräfte ist meines Erachtens einem günstigen Resultate hinderlich. Das Vertrauen des Publikums unterstützt am wirksamsten die Oekonomie eines Theaters, und dramaturgisch intelligenter Fleiß ist die größte Oekonomie. Es ist erschreckend anzusehen, wie viel Theateranteil, wie viel Stücke in Deutschland verwüstet werden durch ungenügende Darstellungen, die ungenügend sind, weil sie oberflächlich einstudiert werden. Halbfertig erscheinen die Stücke vor dem Publikum, machen deshalb einen mittelmäßigen oder gar ungünstigen Eindruck und müssen hastig, damit wenigstens die neugierige Teilnahme des Publikums angesprochen sei, mit neuen, ebenso oberflächlich einstudierten Stücken vertauscht werden, denen dasselbe Schicksal bevorsteht. Wie viel Zeit, Geld, Kraft wird dadurch verschleudert, wie tief gefährlich wird die Teilnahme abgenützt, zu welcher oberflächlichen Teilnahme wird das Pubikum verführt! Alle hingebende Aufmerksamkeit wird verscheucht, dieselbe Hast wird dem Publikum mitgeteilt, und die Neigung für grobe Stücke entsteht auf solche Weise. Sehen wir es bloß von der ökonomischen Seite an, welch ein Gewinn erwächst der Direktion, wenn sie bei einem rund und gut dargestellten neuen Stücke darauf rechnen kann, die Zuschauer werden daheim ihre Befriedigung ausdrücken, werden bei einer Wiederholung wiederkommen oder andere zum Besuch veranlassen, und ein dauerndes Stück werde gewonnen sein. Nun bleibt der Direktion Muße, das nächste Stück ebenso sorgfältig einzuüben, sie genießt denselben Erfolg und erlangt in kurzem ein wirksames Repertoire, dem die kundige Leitung durch ununterbrochenen Fleiß leichtlich ebenso viel Mannigfaltigkeit verleihen kann, als die hastige Vorführung bietet. Denn die letztere kann auch nicht ohne mißliche Wiederholungen bestehen und muß nur die leeren Häuser außerdem in Kauf nehmen. In diesem Sinne

wiegt jedes gut aufgeführte Stück drei liederlich aufgeführte Stücke auf, und die Sorgfalt einer Direktion, welche nur Zeit und Eifer, nicht aber Geld in Anspruch nimmt, ist die sicherste Gewähr für ein gutes Auskommen in Leipzig.

Uebrigens wäre folgende Erweiterung des Publikums gar sehr eines Versuches wert. Städte wie Halle, Dessau, Altenburg würden wahrscheinlich sehr bereit sein, für jeweiligen Besitz des Leipziger Theaters die Hand zu bieten, und für das Leipziger Theater wäre eine solche Verbindung durch die Eisenbahn sehr leicht zu bewerkstelligen, besonders wenn einige Sommermonate in ununterbrochener Folge für solches Gastspiel gewählt würden und die schlechteste Leipziger Zeit der Direktion dadurch erspart würde. Aber auch ein allwöchentliches zweimaliges Spiel auswärts wäre ganz tunlich und könnte leicht der Direktion eine starke Beisteuer eintragen.

Kurz, die Situation des Leipziger Theaters kann noch vielfach ausgebeutet werden und ist in jedem Betracht ergiebig genug für eine sinnige Direktion, welche den guten Erfolg in Begründung eines guten Theaters sucht. Nur die äußerliche Direktionsroutine hat jetzt keine Zukunft mehr in Leipzig, und es wäre lebhaft zu wünschen, daß die Behörden bei neuer Anordnung und Wahl diesen Gesichtspunkt festhielten.

---

7) Das Hoftheater in Berlin.

Für das deutsche Theater ist seit Lessing, welcher sich desselben so außerordentlich ruhmwürdig angenommen, ja, welcher es in seinen Grundpfeilern festgestellt hat, ein Mittelpunkt gesucht worden. Sehr richtig benannte man diesen Mittelpunkt immer Nationaltheater. Aber es ist ihm ergangen, wie es bisher all unsern Mittelpunkten ergangen ist: unser stolzer Gedanke des mannigfaltigen Reichtums hat die Kräfte immer wieder zersplittert, und weil an zehn Orten dasselbe versucht worden, so ist es nicht an einem Orte zur Macht gediehen.

Zu Lessings Zeiten tat sich Hamburg mit einer so würdigen Bestrebung hervor. Nach einigen Jahren verzweifelte indessen Lessing selbst an einem hinreichenden Gelingen. Dann erhob sich Mannheim mit einem solchen Plan, und unter Dal-

berg, unter Beihilfe junger ausgezeichneter Künstler, wie Iffland, Beck, Beil, unter dem ersten Aufschwunge Schillers, dessen erste Stücke in Mannheim erschienen, gewann Mannheim ein ganz stattliches Ansehen. Aber auch nur auf kurze Zeit; die besseren Schauspieler wußten Schiller besser zu würdigen als Herr v. Dalberg, und dieser hatte keine Ahnung, daß im Interesse eines Nationaltheaters vor allen Dingen der große Genius des jungen Dichters zu schirmen und den gemeinen Bedingungen der Alltäglichkeit zu entreißen sei. Die beschränkten Maßstäbe einer vornehmen Intendanz vertrieben Schiller außerordentlich schnell.

Nun folgte die merkwürdige Erscheinung Weimars. Eine ganz kleine Residenz wurde Mittelpunkt der deutschen Literatur und des deutschen Theaters. Eine geschmackvolle Fürstin und deren Sohn, ein geschmackvoller, tüchtiger Fürst, überließen unsern beiden großen Dichtern die ganze Leitung. Das Ergebnis hiervon war eine mächtige, die ganze Nation bewegende, schöpferische Reform. Ich muß immer wieder darauf zurückkommen, was ich bei Gelegenheit der Tieckschen Bestrebungen zu wiederholten Malen gesagt: im Fortbauen auf jener Weimarschen Reform liegt allein eine gesunde organische Gestaltung unsers Theaters. Schiller und Goethe haben alle Versuche durchgemacht, vermöge welcher durch Aneignung ausländischer, alter und neuer Stücke ein Gewinn für unsere Bühne zu hoffen ist, und die Grundsätze, welche sie bei diesen Versuchen gewonnen, sie sind noch heute die tüchtigsten und besten. Tiecks Bestrebungen sind daneben Uebertreibungen und Rückschritte. Durch Opernmusik alte Stücke genießbar zu machen und den Philologen eine zweifelhafte Genugtuung zu verschaffen, solches Trachten hätten Schiller und Goethe mit Entrüstung von sich gewiesen. Ach, warum muß eine so tüchtige, reiche Zukunft versprechende Theaterschule gerade in einer kleinen Stadt gegründet werden, die durch unzureichendes Publikum und auf die Dauer unzureichende Mittel keinen dauernden Halt bieten konnte! Das Theater am wenigsten kann durch schriftliche Mitteilung wirken. Berichte und Ueberlieferungen beleben hierbei nicht, sondern ein großes, mannigfaltig zusammengesetztes Publikum muß unmittelbar berührt und durch dessen tausendfältige Organe muß die Nation in Teilnahme und Mitwirkung gezogen werden.

Es schien also ganz natürlich, daß unter Einwirkung Ifflands Berlin, die wichtigste Hauptstadt des nördlichen Deutschlands, mehr und mehr als Hauptstadt eines Nationaltheaters begrüßt wurde. Oesterreich hatte sich dergestalt vom Fortschritte literarischen Lebens zurückgezogen, ja hatte sich immer abwehrender dagegen gestellt daß an eine Nationalbedeutung des Wiener Burgtheaters nicht gedacht werden konnte. Klingemanns lobenswerte Bestrebungen, in Braunschweig ein Nationaltheater aufzubringen, wurden und werden jetzt noch mit Dank anerkannt, aber Braunschweig war nur einen Grad größer als Weimar, und ein Nationaltheater galt, je mehr sich politisches Bewußtsein entwickelte, immer mehr für unzertrennlich von politischer Hauptstadt. Als Schiller nach Berlin kam, um der Aufführung seiner „Jungfrau von Orleans" beizuwohnen, als er vom Publikum wie ein dramatischer Fürst gefeiert wurde, da glaubte man am Beginn einer nationalen Epoche des Dramas zu stehen!

Schimmernde Täuschung, die leider so heimisch geworden ist in unserm Vaterlande. Dem Königreich Preußen sind die großen Geistesmächte Deutschlands seit mehr denn zwei Jahrhunderten stets ans Herz und in den Schoß gelegt worden; die Vorfahren haben durch entschlossene Schirmvogtei der Reformation in diesem einen Punkte ihre Bestimmung erfüllt zum Gedeihen des preußischen Staates, und der Große Kurfürst und Friedrich der Große haben den politischen Teil der preußischen Aufgabe ruhmwürdig gelöst. Auch wurde die verkehrte Wöllnersche Epoche beseitigt, und ein schneidendes Unglück, die Niederlage bei Jena, brachte dem vertrockneten Staate in schreckliche Erinnerung, daß ohne jugendlich schöpferische Tätigkeit der Tod heranbreche auch über junge Staaten. Dies Unglück rettete Preußen, und durch Preußen ward Deutschland gerettet. Letzteres geflissentlich zu verkennen, wie es in neuerer Zeit vielfach geschieht, ist undankbar und unpolitisch. Preußen aber in demselben Sinne zu danken, in welchem und vermöge welches der Freiheitskrieg vorbereitet und durchgefochten wurde, das ist politisch dankbar. Denn es war preußische Kraft und ein nicht ausschließlich preußischer Sinn, welche den zweiten siebenjährigen Krieg von 1808 bis 1815 vorbereitete und durchführte, es war ein Nationaltrachten, wie es seit ferner Kaiserzeit nicht mehr gesehen worden war in Deutschland. Die großen Namen,

an welche sich die Wiedergeburt knüpfte, die Hardenberg, Stein, Scharnhorst, Fichte stammten nicht bloß aus den preußischen Grenzen, und von jener Zeit schreibt sich der vortreffliche Gebrauch in Preußen, jede deutsche Fähigkeit, jedes deutsche Talent als ein in Preußen einheimisches zu betrachten. Dies ist der segensreichste Gedanke Preußens in neuerer Zeit gewesen, und der Zollverein ist das erste anerkannte Kind dieser wahrhaften Ehe mit Deutschland geworden, nachdem leider das erstgeborene Kind, die deutsche Verfassung, nicht vollständig und gleichmäßig anerkannt worden war. Täuschen wir uns nicht über die Entstehungsweise dieser preußischen Größe! Sie ist entsprossen aus dem energischen Charakter der preußischen Völkerschaften und aus der genialen Mitwirkung deutscher Männer aus allen Stämmen. Darin liegt auch die Bedingung weiteren Wachstums. Und im Festhalten dieser Idee eines preußischen Deutschlands hat sich die breite und den größten Zuflüssen offene Wissenschaftlichkeit Preußens gebildet, welche standhaft Widerhalt geleistet unter einer Regierung, die den politischen Fortschritt mißtrauisch ansehen zu müssen und eine große Bestimmung durch bloßes Konservieren erfüllen zu können glaubte. Im Festhalten jener Idee kann aber auch deutsche Kunst und namentlich dramatische Kunst allein einen gedeihlichen Mittelpunkt in Preußen finden. Die Wissenschaftlichkeit, wenn sie einmal in großen Maßstäben eingeleitet ist, hat ein zäheres Leben als die Kunst. Diese will durch eine schöpferische Regierung unterstützt sein; eine zusehende oder auch nur debattierende genügt ihr nicht, der dramatischen Kunst insbesondere nicht. Das beste Schauspiel-Institut, die Wiener Burg, widerspricht dieser Behauptung scheinbar, aber auch nur scheinbar. Dies vortrefflich angelegte, und in seinen Nebenbedingungen solid gepflegte Institut ist durch den Mangel schöpferischen Lebens in Oesterreich bisher immer noch an voller Entfaltung gehindert worden. Der glückliche Zuschnitt allein und die wie ein Ehrenpunkt geachtete Ueberlieferung, das Schauspiel selbständig um jeden Preis mit den besten darstellenden Talenten versehen zu erhalten, diese Eigenschaften allein haben es vor dem Verfall bewahrt.

Wie steht es mit diesen Eigenschaften in Berlin? Sie haben teils von vornherein gefehlt, teils sind sie verloren gegangen. Unbegreiflicherweise hat diejenige Hauptstadt, welche die

Zukunft Deutschlands vorzugsweise in Anspruch nimmt, das wirksamste Mittel gesetzgeberischen Einflusses, die Nationalbühne, sich entschlüpfen lassen, und von der furchtbaren politischen Macht, welche im Besitze der ersten Nationalbühne ruht, ist gar nicht mehr die Rede. Es scheint unglaublich! Keine Kunst wirkt so unmittelbar, so populär, so stark, so rasch, so nachhaltig auf eine Nation als die dramatische! Sie ist das mächtigste Heer in Kriegs- und Friedenszeiten, ja der Gedanke liegt ganz nahe, daß durch eine schöpferische Bühne die ungeheure Macht der Presse ein doppeltes Gewicht oder ein Gegengewicht erhalten, daß Geschichte und Leben eines Staats durch wirksame Verherrlichung von der Bühne herab zum Nationalsinne erhoben werden kann — und Preußen, nach dem Jahre 1806 durch sich und die Anteilnahme der größten deutschen Männer eingeführt in den Sinn und Gang einer vorausschreitenden nationalen Sammlung, Preußen vernachlässigt seine Hauptbühne dergestalt, daß diese jetzt eine Bühne zweiten Ranges genannt werden kann!

So kann sie aber genannt werden, wenn unbefangen geprüft wird, welche Ansprüche an eine Bühne ersten Ranges zu stellen sind, welche Ansprüche das Berliner Hoftheater befriedigt und welche Mittel daneben die Burg in Wien trotz der lähmenden Zensur auf die Szene stellen kann. Das Resultat der Prüfung ist: Sobald die Burg zu billiger, dem Bildungsstandpunkte der Zeit angemessener Freiheit zugelassen wird, so können dort alle Stücke des deutschen Repertoires auf eine würdige und wirksame Weise dargestellt, und das erste deutsche Nationaltheater kann als hergestellt erachtet werden, in Berlin dagegen sind die wichtigsten Fächer ungenügend oder gar nicht besetzt, eine vollständige Wirkung kann bei vielen Stücken nicht erreicht, die Anforderungen an ein erstes Theater der Nation können nicht befriedigt werden.

Wie ist dieser Verfall seit Iffland herbeigeführt worden? Wie ist es zugegangen, daß nicht nur der höhere Gesichtspunkt, sondern auch das Augenmerk einer sorgfältigen Verwaltung verloren worden ist? Und jener höhere Gesichtspunkt in einer Zeit, die Preußens Wiedergeburt genannt werden konnte? Die Wiedergeburt geschah unter Drang und Not, unter Krieg und Sturm, kurz, unter Umständen, die einer Kunstanstalt nicht

eben zuträglich sind. Und als es sich um Sammlung der Frucht, um Vorbereitung neuer Ernte handelte, da traten die Einwirkungen allgemeiner Stimmung in den Hintergrund; der Staatsmann, welcher großen Blicks und Geschmacks mächtig war, Fürst Hardenberg, geriet in Kämpfe, die nach andern Seiten all seine Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen, und geriet ins Alter, welches nicht mehr Lust und Kraft zu neuer Schöpfung hat; der König aber selbst, welcher viel teilnehmenden Sinn fürs Theater hatte, richtete diesen Sinn mehr auf Theatralisches als auf Dramatisches. So geschah's, daß eine Vermischung zwischen Oper, Ballett und Schauspiel, welche schon an sich und unter ein und derselben Leitung das Leben des auf bescheidene Mittel angewiesenen Schauspiels bedroht, dem Niedergange zuführte. Die Unterhaltung, die kostspielige und möglichst bequeme Abendunterhaltung wurde Hauptaufgabe des Theaters, und es muß der Intendanz des Grafen Brühl nachgesagt werden, daß damals noch eine gewisse Größe des Stils in Mitteln und Zwecken aufrecht erhalten wurde. Treue und Pracht der Kostüme, Sinn und Sorgfalt für Massenstücke, für heroische Verhältnisse machten sich wenigstens geltend. Auch dieser vereinzelte Teil großer Absicht zersplitterte sich mit der Zeit und ward von Oper und Ballett in Anspruch genommen, ward seiner Bedeutung entkleidet und in lächerliches Prunk- und Reizmittel verwandelt. Die Seele des Theaters, das vaterländische Schauspiel, geriet von Jahr zu Jahr mehr in die Lage, als Nebensache von den Abarten ins Schlepptau genommen zu werden, und nur die leichtesten Gattungen desselben, Posse und Scherzspiel, erwarben sich noch einige Aufmerksamkeit. Der Uebergang von da zu all dem Kurzwaren-Handel der Genrebilder, der Quodlibets, der lebenden Bilder und wie die Quincaillerie weiter heißt, war natürlich und unvermeidlich. Dergleichen ward charakteristisch für das Berliner Hoftheater und erzeugte in Wien, wo das Burgtheater wie eine Perle behandelt wird, das stehende Ueberhebungs-Lächeln, welches so kränkend, aber so gerecht ist. — Entsprechend gestaltete sich die Teilnahme des Berliner Publikums, welches eigentlich das geneigteste und teilnahmsvollste Publikum ist, welches aus seiner Mitte wohl zwei Fünfteile der deutschen Schauspieler aufzieht, und welches geradezu in ungewöhnlichem Grade des Theaters bedürftig ist, dergestalt bedürftig, daß nirgends leichter als in Berlin ein gutes

Theater als Privatunternehmen auf seine Kosten kommen könnte: nein, dies Publikum, dem nur noch in der Königstadt ein unbefriedigendes Schauspiel geboten wird, dem im Schauspielhause ein für Berlin sehr kleiner Zuschauerraum geboten ist, dies Publikum von hunderttausenden braucht besondere Anziehungsmittel, wie berühmte Gäste, antik und englisch und musikalisch verbrämte Sonderbarkeiten, um in füllender Anzahl in das kleine Schauspielhaus gezogen zu werden. Ich habe es vor einigen Jahren, als die darstellenden Kräfte noch geschlossener und vollständiger waren, als jetzt, sehr oft halbleer gesehen, und die Teilnahmlosigkeit der höheren Stände ist sprichwörtlich. Dagegen vergleiche man Wien, das uns „Deutschland" nennt, das außer der Oper am Kärnthnertore die Theater an der Wien, in der Josephstadt, in der Leopoldstadt schwunghaft betrieben zeigt, und an dessen deutschem Schauspiele im Burgtheater die ganze gebildete Welt stetig und so dauernd Teil nimmt, daß es jahrelanger Vorkehrung bedarf, um in das Abonnement einer Loge eintreten zu können. Welche Zeugnisse sind das für Berlin?

Sehnsüchtig und zuversichtlich erwartete man eine gründliche Reform beim Regierungsantritte des neuen Königs. Man wußte, daß sein Sinn der Theaterspielerei abgeneigt, daß sein Geschmack an guten Mustern geübt, daß sein weiter blickender Geist der großen nationalen Bedeutung eines guten Schauspiels kundig sei. Man erwartete zunächst, daß er den Weg, auf welchem die Wiener Burg trotz so gefährlicher Hemmnisse immer in achtungswerter Höhe erhalten worden, vorzeichnen werde: völlige Trennung des Schauspiels von Oper und Ballett und selbständige Leitung des Schauspiels durch Männer, welche nicht nur des Geschäftsganges, sondern auch der geistigen Leitung mächtig seien: Ausfüllung der Personallücken um jeden Preis, grundsätzlich ununterbrochene Aneignung aller auftauchenden größeren Talente, ohne Rücksicht darauf, ob ihre Fächer im Augenblick leer seien, oder nicht, ein Grundsatz, in welchem das Burgtheater seinen Stolz gesucht und gefunden; Preise und Förderungen aller Art für deutsche Originalstücke, durch welche allein die nationale Wichtigkeit des Instituts gebildet werden kann; Tonangebung endlich durch vorzugsweisen Besuch des deutschen Schauspiels, Tonangebung für unsere Rokoko-Gesellschaft, die über Oper, französischem Vaudeville und fremder Mode

die Teilnahme an der Heimat verlernt hat und nur durch Mode wieder in organische Bildung einzuführen ist.

Dies alles erwartete man. Es wurde denn auch eine neue Theater-Intendanz errichtet, und wir haben bis jetzt von einzuführender größerer Oekonomie gehört, ja, von bereits gewonnenen Ersparnissen gelesen. „Ich habe an der Erziehung meines Sohnes mehrere tausend Taler erspart, und er wird es mir einst Dank wissen, wenn er sich im Besitze des soliden Kapitals statt im Besitze weitläufiger Kenntnisse und Fähigkeiten sieht", hat neulich einer geäußert, der diesen Sohn zur Aufführung der „Medea" geleitet hat, damit dieser für einen Taler die griechische Tragödie kennen lerne, statt so erschrecklich viel Geld für sogenannte klassische Erziehung zu brauchen, die es, wie man im stillen flüstere, doch nicht einmal zum Verständnis solcher grausam schönen Tragödie bringe.

Ich kann es nicht glauben, daß der jetzige König in seiner Geschmackskunde und in seiner Wissenschaft von organischer Nationalbildung auf die Dauer begnügt sein werde mit dem jetzigen Zustande des Theaters. Ist denn nicht sein Versuch der Wiederbelebung alter Meisterwerke ein Beweis, daß ein tieferer Sinn für das Drama in ihm lebt? Wenn wir uns gegen die Art der Wiederbelebung ablehnend verhalten müssen, so geschieht dies ja eben nur gegen die Art, gegen die Deutung und gegen die Ausschließlichkeit eines solchen Alexandrinertums. Den Kern wird nicht leicht jemand verkennen, und es würde niemand freudiger überrascht sein, als wir, wenn es sich nur um eine historische Reihenfolge handelte, und wenn für den schon näher liegenden „Standhaften Prinzen" und die „Athalie" die täuschende Musik zurück träte und Goethes „Iphigenie" und Schillers „Wallenstein" folgte, als Triumph unsers Vaterlands. Wäre dies aber der Plan, dann wäre es freilich auch die höchste Zeit, das Berliner Schauspiel mit königlicher Anstrengung zu verstärken, denn unser Schauspiel kann nicht von Geigen und Posaunen, nicht von kuriosen Dekorationen getragen werden, sondern von einem Schauspieler-Ensemble, dessen Berlin ermangelt.

Ich glaube gern, daß diese letzte Behauptung von den Berliner Beteiligten bezweifelt und bestritten werden wird. Wer läßt sich gern im Schlummer stören! Geschieht diese Anzweiflung und Bestreitung mit irgend einem verführerischen An-

scheine von Berechtigung, dann werde ich, was ich gern vermiede, ins Einzelne eingehen und an Personen, Fächern und Stile ausführlich nachweisen, was ich im allgemeinen behauptet. Ich weiß aber, daß die unbefangenen Freunde eines guten deutschen Schauspiels sehr zahlreich sind in Berlin, und sie werden mit ihrem Ansehen und mit der Ausführung dessen, was ich angedeutet, die unerläßliche Reform sicherlich unterstützen und werden die Aussage unterstützen: daß Berlins Schauspiel einer gründlichen Erneuerung bedarf, daß Oper und Ballett und französisches und italienisches Schauspiel so lange unbeachtet bleiben können von besonderer Fürsorge der Berufenen, bis die Hauptsache, das deutsche Schauspiel, auf eine Berlin angemessene Weise zum Nationaltheater Deutschlands auferbaut worden ist. Allerdings kann dies unter jetzigen Umständen nicht im Handumdrehen geschehn, allerdings bedarf es nur einer unerwarteten Wendung im Wiener Zensurwesen, und das Burgtheater nimmt sogleich mit klingendem Spiele die Stellung ein, welche Berlin in Anspruch nimmt, welche es, wie jetzt die Sachen stehen, erst in Jahren erobern kann — aber ist die große Absicht nicht großer Anstrengungen wert? Und wäre nicht auch der Wettkampf ein Glück, wenn er mit großen Mitteln geführt werden könnte?

Dies eine ist mir fest ausgebildete Ueberzeugung: wenn nicht bald ans Werk gegangen wird, dann verliert Preußen eine Hauptvertretung im Herzen deutscher Nation.

---

8) Ein „Sommernachtstraum“ in Leipzig.

Die Leser der „Eleganten“ wissen, daß ich von vornherein die Aufführung dieser phantastischen Posse für einen tadelnswerten Mißgriff erklärte.

Ging ich mit vorgefaßter Meinung hinein? Gewiß. Aber nicht mit einer solchen, die völlig abgeneigt ist, sich bekehren zu lassen. Ich bin kein Dogmatiker; ich bin immer geneigt, einzuräumen, daß die theoretische Vorstellung einen Irrtum ausgebildet; ich bin immer bereit zu lernen.

Himmel, was hab' ich gelernt in der Vorstellung! Ich habe gelernt, daß man mit Dilettantismus in der praktisch angewendeten Literatur unberechenbaren Schaden anrichtet, daß

man selbst ein so riesenhaftes Talent wie Shakespeare dem Skandale, und zwar dem gerechten Skandale Preis geben könne.

Das so vielfach reizende Gedicht Sommernachtstraum, das wir als Studenten in Breslau so zärtlich liebten, das uns der Mittelpunkt eines Dichterbundes wurde, das wir in hundert Variationen nachahmten, wird mir jetzt mit allen Hilfsmitteln theatralischer Unterhaltung vorgeführt, und ich muß erleben, daß sich im Parterre jene unterirdische, leise und lauter pochende Bewegung kundgibt, welche ich einige Wochen vorher mit Vergnügen bei Herrn Börnsteins schlechtem Eisenbahnlustspiele vernommen! Und ich kann dem Parterre nicht Unrecht geben! Ich kann nur mit Schrecken einsehen, daß ein verbildeter Leichtsinn die große Autorität Shakespeares, die Autorität genialer Dichtung dem öffentlichen Mißverständnisse und Unwillen preisgegeben! — Was tut's, wenn einer von uns einmal ausgepocht wird! Was sind wir gegen Shakespeare! Das Ansehen der Literatur leidet nicht darunter, die Autorität des Genius, welcher der rohen Masse gegenüber wie ein Heiligtum geschützt werden muß, ist davon unberührt. Publikum braucht vor uns keinen ungewöhnlichen Respekt zu haben, wir stehen mitten unter ihm, wir sind mehr oder minder jung, wir versuchen unsere Kräfte, wir können die Scharte auswetzen, die wir uns schlagen — aber geweihte Namen darf und soll man nicht aussetzen, das Herz unserer Phantasiewelt darf man nicht in Lebensgefahr bringen! Und das hat man getan.

Die Hauptfrage ist: als was bietet man uns den Sommernachtstraum? Als eine Kuriosität? Das ließe sich hören, wenn man eine Autorität wie Shakespeare der bloßen Kuriosität aussetzen dürfte. Ich kann mir denken, daß der Laie, welchem Stücke wie der Sommernachtstraum so gut wie unbekannt sind, mit einem gewissen Genügen sich über eine Form unterrichten kann, welche vor dritthalbhundert Jahren an der Zeit war. Ihr Mißliches hat, wie gesagt, auch diese Absicht. Das Stück paßt in keiner Weise für unsern ganz anders und weiter ausgebildeten dramatischen und theatralischen Geschmack; es gibt dem Laien eine nur zu ergiebige Gelegenheit, über den berufenen Shakespeare zu spotten. Denn jeder Laie fühlt einem solchen, der theatralischen Erstlingswelt angehörigen Spiele gegenüber, daß seine eigene Geschmackswelt weiter und feiner

ausgebildet sei. Er fühlt sich überlegen und verwechselt seine Ueberlegenheit in der Form und Geschmackswelt mit der Ueberlegenheit über das Wesen der Sache. Denn das Wesen der Sache kommt ihm trotz der Aufführung nicht zur Anschauung. Der Shakespearesche Geist und Hauch nämlich, welcher uns das Stück wert macht, ist in diesem Stücke überhaupt gar nicht theatralisch, und was vom feinen Sinne des Stückes etwa noch deutlich werden könnte, das geht für den Laien unter in der überladenen Rede, welche er nicht versteht, und geht unter in der rohen Rede, welche er versteht. Kurz, das Feine hört er nicht heraus, das Gemeine drängt sich ihm auf. — Dies ist das Resultat für den Laien. Welch ein Resultat entsteht für uns? Ein fast noch schlimmeres: das Stück wird uns verleidet, die Illusion dafür wird uns zerstört. — Georges Sand schildert in einer Novelle „La Marquise“ die romantische Liebe, welche eine Dame für einen Schauspieler hegt, den sie immer nur auf der Bühne gesehen. Plötzlich sieht sie ihn einmal außerhalb der Bühne und fühlt sich bitterlich enttäuscht von diesem reizlos, fast gemein sich darstellenden Menschenkinde, welches ohne den Bühnennimbus unvorteilhaft absticht neben den Männern der Gesellschaftswelt. In umgekehrtem Verhältnisse findet dasselbe statt mit diesem „Sommernachtstraum“. In stiller Lektüre hat er uns eine Welt reizender Illusion geboten, auf dem Theater wird das alles plump, roh, schwach, ja, so dicht neben unserer sonstigen Geschmackswelt gemein.

Dies hat man zuwege gebracht für Laien und literarisch Eingeweihte durch solche erkünstelte Aufführung; dies ist die Heldentat: den Laien wird die anmutige Dichtung preisgegeben, uns wird sie zuschanden gemacht. Es ist eine Heldentat der gedankenlosen Frivolität, wie sehr sie sich mit klassischer Absicht aufputze.

Und bei alledem geh' ich noch von dem Standpunkte aus, man wolle uns bloß eine Kuriosität vorführen.

Dies ist aber gar nicht der Standpunkt derer, welche die Aufführung veranlaßt. Nein, Tieck und die, welche ihm nachbeten, wollen dies als ein Musterstück, als ein der Nachahmung höchst würdiges, die Reform der deutschen Bühne einleitendes Stück angesehen wissen!

Ist diese Verbildung möglich? Sie ist wirklich vorhanden, und der nachlallende Haufe der Dilettanten und sogenannten

Kenner, die kein selbständiges Urteil haben, erhebt diese Marotten eines als Studium achtungswerten Trachtens zu Gesetzen der Gegenwart. Seien wir gegen den Haufen nicht unbillig: er hegt das unabweisliche Verlangen, etwas auszeichnend Besonderes zu vertreten, und fühlt doch keine Kraft eines eigenen Vermögens in sich, also wird es ihm edelstes und parteiisches Streben, sich dem Würdigsten anzubilden und ein Schiboleth zu gewinnen, bei welchem er schwören kann. Er hört einen solchen Autor, ein solches Stück anpreisen als das Würdigste, er hört dies von anerkannt kundigen Leuten, er lebt in einer Zeit, in welcher diese Verehrung bereits zur Tradition, zum Kultus geworden ist. Was kann er im Unvermögen eigener Entscheidung Besseres tun, als sich diesen Kult anzueignen? Er liest, und liest, und spornt sich zu genießen! Es ist wirklich in dieser Lektüre des Großen und Genußreichen viel vorhanden, und das, was seinem unverbildeten Sinn nicht zugesagt haben würde, das wird ihm allmählich unter der Peitsche der Autorität angebildet als ebenfalls Vortreffliches. Denn darin liegt der Gegensatz zur Goetheschen Richtung und die Krankhaftigkeit der Tieckschen Richtung, daß diese letztere in Uebertreibungen wandelt und nicht das Wesentliche in der Kunsthistorie preist, sondern alles, Kern und Schale, das Ganze mit Haut und Haar. Es ist die vollständige Reaktion gegen Goethe, und deshalb meines Erachtens ein gröblicher Rückschritt. Schelten wir also nicht auf den irregeführten Hauf der Dilettanten und sogenannten Kenner, sie können nicht mehr tun als einem berühmten Führer folgen. Beklagen wir unsere Unfähigkeit, solche Führer nicht durch Talent und Taten längst im Ansehn solcher Uebertreibungen entthront zu haben und beklagen wir, daß ihnen jetzt so viel Macht zu Gebote gestellt wird, um Mode machen zu können. Protestieren wir aber auch im Interesse deutschen Schauspiels dagegen, und besonders dagegen, daß das keusche Wort unsers Dramas verraten wird an alle die sinnlichen Hilfsmittel, an Musik und Tanz und bunten Flitter. Dieser Schmerz ist nur der armen deutschen Literatur vorbehalten: daß ein Dichter aus ihrer Mitte die ohnedies so bedrohte Macht des schmucklosen und nur durch Gedanken und Situationskraft wirkenden Wortes, daß ein deutscher Dichter diese Macht untergräbt durch Herbeiziehung wohlfeiler Lockmittel! Oh, das ist ein traurig Zeichen! Die Nationen verlieren dann

immer die Empfänglichkeit für das rezitierende Schauspiel, wenn ihre jugendliche Spannkraft gebrochen ist, und wenn sie der Zerstreuung und des Sinnenkitzels bedürfen, um erregt und angesprochen zu werden. Wehe uns, wenn dies Gelüste der Greise und Weiber wirklich herrschend wird, wenn die Anstrengungen Goethes und Schillers so verpraßt werden.

Fassen wir nun, um eine volle Ansicht dieser verkehrten Welt, dieses Tieckschen Lebensthemas zu gewinnen, den „Sommernachtstraum“ selbst näher ins Auge. Ist er in irgend einem Sinne ein gutes Theaterstück?

Um alle Mißdeutungen abzuwehren, sag' ich gleich nebenher, daß ich sehr wenig Wert lege auf unsere dramatischen Produktionen jüngster Zeit. Niemand möge glauben, ich bildete mir ein, es sei damit etwas Erhebliches geleistet. Aber, wenn ich auch zugebe, daß wir selbst noch blutwenig *können*, so bestehe ich doch fest darauf, daß wir *wissen*, was ein gutes und was ein schlechtes Theaterstück sei. Jahrelang unausgesetztes Arbeiten in irgend einem Organismus macht wenigstens, auch wo es keine Virtuosität zuwege bringt, mit den Anforderungen des Organismus vertraut. Und deshalb verdienen wir auch bei den Ultra-Tieckianern einige Berücksichtigung unsers Urteils, neben dem ihres Führers. Dieser hat nie ein Theaterstück zustande gebracht und genießt in der Theaterwelt den Ruf des unglücklichsten Propheten: was er verworfen, das hat theatralischen Erfolg gehabt, was er empfohlen, das ist auf der Bühne durchgefallen. Findet er doch unsers größten Theaterdichters, findet er doch Schillers Stück beklagenswert!

So konnte denn auch nur *er* die barocke Idee aufstellen, der „Sommernachtstraum“ sei ein gutes Theaterstück, wie denn ein Theoretiker, den die Praxis immer Lügen gestraft hat, immer auf das Absonderliche fällt, weil ihn das Regelmäßige im Stiche läßt. Der „Sommernachtstraum“ ist ein absonderliches Stück, voll genialer Sprünge, wie sie nur einem so kühnen Geiste, wie dem Geiste Shakespeares, möglich sind. Die Mischung und Ausführung dieser Sprünge ist ebenso einem kühnen Geiste wie einem Geschmacke angemessen, der in erster Bildung begriffen war. Der Geist ist groß und weit, der Geschmack ist roh, die Ausführung ist ohne die künstlerische Oekonomie, welche einem Theaterstücke nötig ist. Ich habe hier die Vorzüge nicht

auszuführen und nicht zu zeigen, wie der starke poetische Sinn Shakespeares eine Fastnachtposse dadurch zu weihen wußte, daß er eine Traumwelt tiefer Bedeutung in ein burleskes Spiel hineinschob. Ich habe nur zu zeigen, was in unserer Zeit fehlerhaft, unwirksam oder schlecht wirksam sei.

Da ist zunächst etwas, was den Tieckianern unbeschreiblich preisenswert erscheint: es sind die Liebesverhältnisse und deren Dialektik. Diese letztere ist Shakespeare eigentümlich und erscheint ziemlich in derselben Manier fast in all' seinen Stücken. In betreff des Geistes, der darin herrscht und in betreff der Zeit, in welcher sie geschrieben worden, ist sie ein auszeichnender Vorzug, in betreff dramatischer Kunst ist sie eine Manier, die nahe an Manieriertheit streift und die Sprache des Geistes statt der des Herzens gibt. Im „Sommernachtstraum" erscheint dieses Liebeswesen völlig schattenhaft. Das Verhältnis der Liebespaare tritt auf wie eine festgesetzte Rechnungsaufgabe. Eine solche ist kaum dramatisch, viel weniger theatralisch. Man hat für Hermia, Demetrius, Lysander und Helena gerade so viel Interesse, wie für die mathematischen Größen a + b — c + d. Und dies mathematische Spiel tanzt eine Stunde lang vor uns herum und gebiert dann natürlich beim Zuschauer nichts als die positivste Langeweile. Und doch sind es diese Liebespaare allein, welche für den Zuschauer den Kern eines dramatischen Interesses darbieten könnten, einen Kern, dessen auch die einen Abend füllende Posse bedarf, wenn sie auf der Bühne genießbar sein soll. Denn alles andere, König Theseus, das Spiel der Elfen und das Spiel der Handwerker kündigt sich an und hält sich als flatterndes Spiel des Geistes, der Phantasie und lustigen Uebermuts, kurz als ein Spiel, welches im Organismus eines Theaterstückes eine Hilfe, nicht aber vollen Inhalt gewähren kann. Bleibt nun aber, wie dies mit dem Liebesleben der Fall ist, der eigentliche Inhalt abstrakt, bleibt nun, wie sich dies jedermann zum Schrecken erwies, der eigentliche Inhalt aus, was muß dann entstehen? Und was muß aus diesem haltlosen Flattern als Resultat entstehen? Nichtigkeit. Nichtigkeit in die Sprache des Zuschauers übersetzt, heißt: Langeweile. Diese erreicht denn auch in dem eine Stunde spielenden zweiten Akte — der zweite, dritte und vierte Akt der Uebersetzungen ist in diesen einen zweiten Akt ganz passend zusammengezogen — einen solchen Grad, daß ein

auf Unterhaltung angewiesenes und nicht aus Pietät geduldiges Parterre überall wie in Leipzig in die verhängnisvollen Zeichen der Ungeduld ausbrechen wird.

So ist der theatralische Kern des Stückes beschaffen. Wie sieht es mit dem übrigen aus? Daß die Elfenwelt in mehr oder minder ungeschickter Verkörperung auf der Bühne verlieren muß, braucht keiner Beweisführung. Was daran in der Darstellung Anmutiges verbleibt, gehört ins Bereich des Balletts und wird schwerlich von einem einsichtigen Dichter als förderndes Element des deutschen Schauspiels empfohlen werden. Der Reiz dramatischer Spielerei, welcher beim Lesen ausgeübt werden kann durch den Streit Oberons und Titanias, verflüchtigt sich auf der Bühne, und die kaum verstandenen, weil mit Bildern überladenen Worte unterstützen den Vorgang, welcher die Wendung der Liebesverhältnisse motiviert, wenig oder gar nicht. Der Zuschauer empfindet, er wird mit einem gedruckten Inhalte des Themas und im bloßen Anschauen einer Pantomime, also in Betrachtung eines bloßen Balletts, mehr Vergnügen haben.

Das rezitierende Drama geht also hierbei leer aus. Die letzte Hilfe für dieses Drama ist die eingeflochtene komische Welt, die Welt der sogenannten Rüpel.

Das Komische entsteht vorzugsweise durch Gegensätze, die sich unerwartet berühren. Welche Gegensätze haben wir hier? Die rohesten. Neben einer Feen- und Königswelt ungeschlachte Rüpel. Sie betrachten das Schauspielwesen in einer Weise, welche vor dritthalbhundert Jahren echt und wahr sein mochte, welche aber unserm heutigen Handwerker viel mehr einfältig und abgeschmackt als komisch erscheint; denn unser Handwerker ist eben um dritthalbhundert Jahre erfahrener und gebildeter im Schauspielwesen. Hier ist also nicht einmal von der Möglichkeit eines feinen Reizes die Rede. Was dem Leser als historische Kuriosität lächerlich sein kann, das wird innerlich dem Zuschauer, der es in solcher Verbindung und auf dem Theater sehen muß, platt erscheinen, und er wird nicht ohne Beschämung bleiben, wenn ihn das Possenspiel eines lebendigen Schauspielers zum Lachen nötigt. So geschah's denn auch in Leipzig; der einzige wirklich komische Moment des Shakespeareschen Lustspiels ward dadurch herbeigeführt, daß Zettel, der Weber, welcher mit einem leibhaftigen Eselskopfe herumlief, bei der ihm

zugewendeten Liebeserklärung Titanias die langen Eselsohren vermittels eines gut angebrachten Bindfadens plötzlich spitzte. Mit dem Gelächter kam aber auch unverweilt die Scham über das Publikum, solchen Hilfsmitteln der Puppenkomödie sich ergeben zu müssen, und was die Langeweile bis dahin noch nicht bewirkt hatte, das bewirkte die ausbrechende Entrüstung über diesen veralteten und gröblichen Stil der Komödie: man zischte. Der zweite einigermaßen auf das grobe Zwerchfell wirksame Moment ward durch den männlichen Schauspieler, welcher die Thisbe darstellte, für die Galerie herbeigeführt: Thisbe bettete sich mit den ungewohnten Weiberröcken so herausfordernd zu Tode, daß dem Alltagssinne daraus eine Genugtuung zum Lachen entsprang. Und dies sind die komischen Elemente, welche uns zum Muster dienen sollen?! Welch eine Zumutung! Für den Leser mag es ein scherzhafter Eindruck sein, daß ein so reicher Mann wie Shakespeare auch noch so naiv und kindlich spielen und die Täuschungen der ihm sonst so wichtigen Theaterwelt verspotten konnte, aber auf der Bühne macht das einen peinlichen Eindruck. Wenn der große Mann bis jetzt fortgelebt hätte und das jetzt mit ansähe, mit welcher Entrüstung würde er seine Götzendiener aus dem Tempel jagen! Seinerzeit, als das Kasperle-Theater und die Bekämpfung desselben nahe stehen mochte, war es vielleicht noch angemessen, dergleichen Rüpelszenen als Komik zu bieten, obwohl schon Malone und andere ältere englische Kritiker sich nicht erbaut von dieser Jugendarbeit des Dichters zeigen; aber was ist dergleichen für uns? Plattheit! Und dergleichen gibt sich dafür aus, es fördere die edlen Theaterinteressen!

Ist es nun vielleicht die ganze Organisation des Stückes, welche zum Studium empfehlenswert sein könnte? Schwerlich. Ein Gutsbesitzer, welcher neben mir im Theater saß und welchen die Berliner Autorität herbeigelockt hatte, stand nach dem zweiten Akt auf, um nach Hause zu fahren, und sagte verdrießlich: Dies ist ein Berliner Ausverkauf, und ein zweites Mal werde ich mich nicht anführen lassen! — Ich machte ihm bemerklich, das Stück sei noch nicht aus! — Was? Die Narren haben sich ja verständigt, die Geschichte ist ja fertig! — Aber Pyramus und Thisbe ist noch nicht aufgeführt. — Ach was! mit solchen Vorwänden könnte die Geschichte bis Mitternacht dauern! Empfehle mich. —

Die Shakespearomanen finden diese immer wiederkehrende Verwerfung letzter Akte wie hier und wie im „Kaufmann von Venedig“ äußerst töricht und beweisen mit Aufbietung aller möglichen Theorien, daß diese letzten Akte die wahren Perlen der Stücke seien. Es wissen nun diese Theorien von allen Dingen mehr als von der einem Theaterstücke notwendigen Organisation. Des Dramas Kern ist Handlung; wenn diese erfüllt ist, dann ist das Stück am Ende. Die begleitende und deutende Betrachtung muß mit weisester Sparsamkeit verteilt sein. Wo sie Hauptsache wird, da wird das Drama Nebensache, und es entsteht Mißverhältnis, d. h. verfehlte Form, welche stets ungünstig wirkt, wie schön und vorzüglich auch jene Betrachtung an sich sein möge. Erfüllt ist aber die Handlung nicht nur, wenn alle angeregten Interessen erledigt sind, sondern der Eindruck der Erfüllung tritt schon ein, wenn das Hauptinteresse abgetan ist. Deshalb sorgt ein guter Dramatiker dafür, daß alle Nebeninteressen entweder gleichzeitig mit dem Hauptinteresse oder daß sie wenigstens in raschester Kürze nach diesem erledigt werden. Und deshalb ist es hier und im „Kaufmann von Venedig“ ein Fehl anfänglicher dramatischer Kunst, nach Erfüllung der Hauptinteressen noch einen Akt für Nebeninteressen zu bringen. Im „Kaufmann“ kann man noch die scheinbare Entschuldigung beibringen, es sei doch nach Shylocks Beseitigung noch manches Wesentliche abzumachen, und Shylock sei ja doch nicht die alleinige Hauptperson. Seht's Euch unbefangen an und fragt die unbefangenen Zuschauer. Das Verhältnis von der Bühne herab zu den Zuschauern ist ein maßgebendes, denn für dieses ist ein Stück bestimmt und nicht für künstliche Deutungen. Was ließe sich nicht deuten! Man braucht nur unsere Erklärer Shakespeares zu lesen, um in den Schwindel des Gedankenwirrwars zu geraten, vor welchem noch alle schöpferischen Poeten, Goethe an der Spitze, eine so heitere Scheu hatten. Im Auslegen seid munter! Was nicht vorhanden ist, legt unter! Und was nicht stimmt, das stimmt! Bildet Euch nur nicht ein, an Ort und Stelle, im Theater nämlich, das mindeste damit geändert zu haben, und tröstet euch nur ferner mit dem Schelten auf rohe Praxis. Die künstlerische Richtigkeit macht nachdrücklicher als irgendwo im Theater ihr Recht geltend: mit erfülltem Hauptinteresse des Stücks ist das Interesse des Zuschauers ebenfalls erfüllt, und was noch folgt, wie schön es sei,

ermüdet ihn, schwächt ihm den Eindruck. Poetisches Ausklingen, wie es die schwächliche Auslegung vom fünften Akte des „Kaufmanns" rühmt, ist in solchem Maße nicht Aufgabe des Dramatikers, und diese und ähnliche Schwindelei, stets von Literaten ausgehend, die nichts Wirksames schaffen konnten, hat unser dramatische Literatur nur verdorben. Genügt hätte es, wenn unumwunden gesagt worden wäre: solche letzten Akte, auch wenn sie von Shakespeare herrühren, sind fehlerhaft. Wie steht's in diesem Punkte mit dem „Sommernachtstraum"? Nun, da hat der König Theseus noch von irgend einer beliebigen Aufführung gesprochen, und die Rüpel haben ein Schauspiel probiert. Wir sind zwar unterdessen mit der Hauptsache fertig geworden, und König Theseus weiß noch nichts Rechtes, wie wir später erfahren, von dem beabsichtigten Rüpelspiele, sein Hofrat widerrät es ihm auch noch obenein, aber er will bürgerfreundlich sein, und da bekommen wir denn noch als Zugabe das Kasperle-Spiel „Pyramus und Thisbe". Und das heißt eine Lustspiel-Organisation, die unserer Bühne sehr empfehlenswert, ja unerläßlich sei!

Sieht das nicht alles aus, als wenn's ein Puff wäre? Und ist doch so traurig ernsthaft gemeint.

Soll ich noch von der Sprache des Stückes reden? Es ist schon oben einiges darüber angedeutet worden: Shakespeares Sprache strotzt stets von Schönheiten, ist aber deshalb nicht schön, und ist für unsere Bühne heutigen Tages unbrauchbar. Goethe und Schiller haben uns ein so edles Maß gewonnen, daß der Schwulst von Bildern und eingeschachtelten Nebenbeziehungen, wie geistreich er immer sei, daß mit einem Worte die Sprache zur Zeit der Königin Elisabeth, auch die an Schönheiten reichste, nicht mehr für unsere Bühne empfohlen werden kann. Sie ist auch, wie die Praxis hinreichend lehrt, schon längst unwirksam, denn sie macht unser Ohr taub und hindert das richtige Vorschreiten der Handlung.

Was bleibt nun übrig von diesem sogenannten Musterstück? Die traurig bestätigte alte Wahrheit: daß befangene gute Freunde mehr schaden als Feinde. Gegen Shakespeares Feinde haben wir die Riesengröße des Dichters seit fast einem Jahrhunderte siegreich verteidigt und werden sie um jedes Zolles Breite verteidigen: die übertreibenden Freunde aber nötigen zu Geständnissen, welche

den Feinden Waffen schmieden. Und die Shakespearomanen zeitigen damit noch ein Gutes, auf welches sie es freilich nicht abgesehen haben, sie zeitigen den Sturz falscher Illusionen und zeitigen die Erkenntnis zeitgemäßer Wahrheit. Es ist uns nun handgreiflich geworden, daß eine Wiederbelebung vergangener Jahrhunderte auf unserm Theater ein Hirngespinst und eine unmögliche Reaktion sei, und daß unser Sinn auf neue Schöpfung, nicht auf galvanische Mittel der Totenerweckung gerichtet sein muß.

Ziehen wir noch schließlich eine Summe der einzelnen Posten, um uns das Resultat übersichtlich zu vergegenwärtigen. Welches ist die Wirkung aufs Publikum? Eine verwirrende und entzaubernde. Eins der ältesten Shakespeareschen Stücke, welches seinerzeit wahrscheinlich ein Gelegenheitsstück war, und dessen Schönheiten auf der Bühne verloren gehen, hat beim Publikum die Achtung vor dem großen Dichter untergraben. Welches ist die Wirkung auf Literaten? Haben wir wenigstens den angekündigten historischen Reiz? Nein. Die angekündigte historische Richtigkeit der damaligen Szene fehlt. Dies ist nicht die altenglische Szenierung, es ist eine willkürliche Einrichtung Tiecks. In manchem Betracht mag dies ein Vorteil sein, aber dieser einzige Vorteil ist gegen die Absicht der Urheber entstanden, und er wird aufgehoben durch das Herbeiziehen sinnlicher Lockmittel. Derselbe Tieck, welcher im „Gestiefelten Kater" einen „Besänftiger" mit dem Glockenspiele auftreten ließ, damit das gelangweilte Publikum in gute Stimmung versetzt werde, verleugnet hier sein Literatentum und bringt Mendelssohn-Bartholdy in vollem Ernste als „Besänftiger". Welchen Eindruck muß dies auf uns Literaten machen? Wie uns das duftige Gedicht durch verkörperte Ausstellung verleidet worden, ist schon erwähnt. Desgleichen ist erwähnt, welche Gattung Musterstücks es für uns sein könne. Der überwiegende Eindruck für uns lautet: die Literatur ist hierdurch kompromittiert. Welche Wirkung übt es auf die Schauspieler, die Tieck so gründlich geändert sehen möchte? Mit überladener Sprache, mit wirkungslosen Szenen kommen sie sich vor wie gequälte Puppen und geraten in gerechten Unmut. Was noch etwa, von ihnen ausgehend, eine Wirkung äußert, das ist die Verspottung ihrer Kunst durch die Rüpel, das sind Eselsköpfe und burleske Uebertreibungen, kurz, das ist

gemeine Wirkung. Wird das die Schauspieler auf gute Wege leiten?

Also beschaffen ist das Resultat dieser als Reform angekündigten, innerlich unwahren Fastnachtsposse in der dramatischen Literatur.

V.

Aus dem „Leipziger Tageblatt“ (1844—1846).

9) Leipziger Stadttheater. Eröffnung mit „Don Carlos“.

Möge das Publikum unser neues Theaterleben auch dadurch unterstützen, daß es die kritische Besprechung desselben der Aufmerksamkeit und bei abweichenden Ansichten der Widerlegung würdige. Die Diskussion über Theaterstücke, welche man angesehen, ist ja doch vielen eine erwünschte Gelegenheit, sich selbst Urteil und Meinung klar zu machen, sei's, daß man der gebotenen Rezension beistimmt, sei's, daß man ihr widerspreche. Dem Theater selbst aber ist sie unerläßlich, der Schauspieler braucht nicht bloß Lob und Tadel, er braucht einen Beweis dauernden Anteiles. Seine Kunst wird durch nichts weiter festgehalten, als durch die Erinnerung. Wird dieser Anteil so früh als möglich nach dem Theaterabend ausgedrückt, wird er gerade vor dem Theaterpublikum ausgedrückt, so entsteht eine Gegenseitigkeit und Wechselwirkung, welche schon an sich fruchtbringend wirken kann.

Darum ist in Leipzig das „Tageblatt“ meines Erachtens der passendste und wichtigste Ort für Theaterkritiken. Sie sind Kinder des Tages und können mit ihren Persönlichkeiten nicht leicht auf längere Dauer Anspruch machen. Mich selbst treibt das Interesse an dramatischer Kunst, und am Leipziger Theater namentlich dazu. Insofern bekenne ich mich sogleich als Parteigänger. Ich möchte so gerne, daß dieses anmutige und wichtige Leipzig auch anmutig und wichtig sei durch sein Theater. In diesem Sinne werde ich nicht leicht tadeln, wo der Tadel nicht eben zur Fördernis nötig ist, ich werde nicht streben, pikant zu sein, denn das ist schwer vereinbar mit wohlwollender Kritik, ich werde schlicht und kurz niederschreiben, was mir wahr und nötig zu sein scheint. Im Urteil streng, denn sonst übereilt uns die Mittelmäßigkeit, in der Forderung billig, denn wir haben nicht die Mittel eines großen Hoftheaters.

Jetzt gleich nach der Eröffnung handelt es sich darum, uns über die neue Direktion und das neue Personal zu orientieren. Die Direktion bietet uns im voraus die schönsten Bürgschaften, sie ist in aller Bildung auf der Höhe der Zeit, und Herr D. Schmidt persönlich hat durch Leitung großer literarischer Unternehmungen gezeigt, daß er die Umsicht und Energie, welche zu einem weitläufigen Regimente gehört, vollständig besitze. Wir sind also sicher vor der beliebten sogenannten Routine, welche mit ihren Handwerksgriffen das deutsche Theater bitterlich beeinträchtigt hat. Und doch haben wir auf der andern Seite nicht ein unpraktisches Projektieren und Theoretisieren zu fürchten, welches nicht minder gefährlich, nicht minder schuld am Verderb des Publikums ist. Denn es hat den gefährlichen Begriff verbreitet, klassisch sei so viel als langweilig, und die Gegenwart dürfe in der Kunst keinen weiteren Genuß suchen als: den Genuß der Vergangenheit nachzugenießen. Eine Direktion der bloßen Routine erniedrigt das Publikum zu gemeinen Standpunkten, eine Direktion der bloßen Theorie entnervt es zu gemachtem, zu holem Enthusiasmus, der mit Apathie endigt und mit der bekannten Phrase: die Kunst sei nicht für diese Welt, wenigstens nicht fürs große Publikum.

Allerdings ist es schwer, das große Publikum fähig zu erhalten durch die richtige Abwechselung von anspannenden und leichteren Stücken, fähig für Strengeres und Höheres. Allein es ist annäherungsweise möglich; dafür zeugen glückliche Theaterepochen in einzelnen Städten. Und Leipzig hat einen so zahlreichen gebildeten Mittelstand, daß es an Trägern und Erhaltern eines guten Tones nicht fehlen wird. Den richtigen Ton im Theater selbst zu gewinnen, das ist freilich eine erste und wichtigste Sorge, und zwar eine Sorge des Publikums. Nicht das bloß Herausfordernde, das Lärmende und Grobe zu applaudieren, sondern nur das Wahre, wahrhaft Gelungene, und dies auch dann zu applaudieren, wenn es nicht nur in Massen, sondern auch, wenn es in Nuancen erscheint — dies ist freilich nur von einem lange geübten, wahrhaft sinnigen Publikum zu erwarten. Für die lange Uebung hat uns die Gelegenheit gefehlt, aber an der Sinnigkeit wird es uns gewiß nicht fehlen. Vermeiden wir nur auch in der Sorge um richtigen Beifall die Leblosigkeit! Der darstellende Künstler braucht Aufmunterung;

sie belebt, sie steigert ihn: ein totes Publikum wirkt fast ebenso schädlich, wie ein falsch applaudierendes.

Was wir nun bis jetzt an vorbereitender Tätigkeit gesehen von der neuen Direktion, das bestärkt uns durchaus in dem günstigen Vorurteile. Der großen Talente sind jetzt in Deutschland wenige vorhanden, und wir können doch auch in unseren Verhältnissen nicht darauf Anspruch machen. Junge, bildsame Talente und ein tüchtiges Zusammenspiel zu haben, das ist's, was wir verlangen können. Und dafür scheint umsichtig gesorgt zu sein. Es sind so viel Kräfte herbeigeschafft, daß deren Kosten wahrscheinlich schon den bisherigen Etat übersteigen und daß auf eine große Teilnahme des Publikums und darauf gerechnet werden muß, im Laufe des ersten Jahres zu sichten und zu lichten. Es ist in Herrn Marr ein Oberregisseur an die Spitze gestellt, welcher als Regisseur und Schauspieler einen begründeten Ruhm mitbringt und diesen auch sogleich durch Inszenesetzung des Don Carlos und durch Darstellung des König Philipp vollständig bewährt hat. Obwohl die Mitglieder aus allen Weltteilen erst seit etwa 8 Tagen hier zusammengekommen sind, bot doch diese Vorstellung bereits ein festes Zusammenspiel. Das ist nichts Geringes. Selbst was zu tadeln gewesen wäre vom Standpunkte des alltäglichen Theaterbesuchers, die fünfstündige Ausdehnung des Stückes, das fordert diesmal nur unsere Pietät heraus. Es ist Schiller, von dessen Worten wir ungern eins verlieren, es ist die Einweihung eines neu gewordenen Theaters, und die Theaterregie hat uns sonst nicht daran gewöhnt, über Mangel an Strichen zu klagen.

---

10) „Der verkaufte Schlaf."*)

(Volksmärchen von C. Haffner.)

Unsere Kritik ist gewöhnlich hart gegen die Wiener Possen. Sie lassen poetisch viel zu wünschen übrig und geben gewöhnlich Moralität auf der einen Seite, Trivialität auf der anderen Seite für Gegensätze aus, welche sie geben wollen, das heißt für Poesie und Prosa. Durch Raimunds phantastisch gemütlichen

*) „Der verkaufte Schlaf." Romantisch-komisches Volksmärchen mit Gesang und Tanz nach Saphirs gleichnamigem Gedichte von C. Haffner. Musik von Hebenstreit.

Sinn wurden sie eine Stufe höher gehoben und wurden Charakterpossen. Nun ist Raimund allerdings allein geblieben, aber trotzdem sollte man die Gattung nicht so geringschätzig behandeln. Hat man sie in Wien gesehen, wo sie von Komikern nationaler Art, wo sie vom nationalen Frohsinn dortigen Lebens getragen werden, dergestalt getragen werden, daß jede Figur bei neuer Wiederholung neue Züge des eben laufenden Lebens gewinnt, dann gewinnt man ein gewisses Wohlgefallen daran. Es ist wahr, ihre Form ist schlottrig und breit, aber es steckt ein starker Kern deutschen Wesens darin, und wenn einmal ein rechtes Talent darüber kommt, so kann eine sehr artige Form daraus gewonnen werden. Die Nachbildung des Vaudevilles gelingt doch einmal nicht recht unter uns, weil die ihm eigene Grazie und Leichtigkeit uns nicht natürlich, und weil das Singen um jeden Preis, das bloß rezitierende Singen uns nicht genehm ist. Wir wollen Lieder, wollen Gesang, wollen Musik, wann gesungen wird. Gemütlichkeit und etwas Wunder sind dazu nötig. Das Wiener Zauberspiel ist also wohl unser eigentliches Vaudeville, und wenn es veredelt würde, so könnte unser Repertoire leichtlich auf unerwartete Weise gewinnen. Neuerer Zeit ist es freilich nicht veredelt worden: Nestroy pflegt französische Vaudevilles zum Grunde zu legen, und da er selbst keinerlei Adel zu vergeben, sondern immer nur die Absicht hat, durch sogenannte Witze das wacklige Gerüst zusammenzuhalten, so hat er die Gattung heruntergebracht. Ein Gleiches gilt von dem, was in unserer Nähe zusammengebraut worden ist in diesem Genre und was als „Weltumsegler" und „Don Quixote" erschienen ist.

Dieser verkaufte Schlaf gehört darum zu den besseren dieser Zauberspiele, weil er die im Titel ausgesprochene Idee zum Mittelpunkte hat. Sie ist freilich nicht mit Geist benutzt; in die Verhältnisse ist kein Drang gebracht und sie bleiben durchweg schlaff; die Erfindung hat sich nicht einmal soweit angestrengt, uns zu erläutern, wie ein Mensch bestehen könne, der dreizehn Wochen nicht geschlafen hat. Aber es ist für Abwechselung gesorgt, und wenn man einen guten Platz hat, so mag man die wechselnden Bilder nicht ohne Behagen ansehen. Die Stimmung des Publikums war wenigstens eine durchweg günstige und die sehr gut arrangierte Vorstellung wurde mit großem Beifall aufgenommen.

11) „Rokoko“ von Laube.

Ich habe mich in die wunderliche Lage gebracht, über die Aufführung meines eigenen Stückes berichten zu müssen. Als der Herr Verleger dieser Blätter mich fragen ließ, wer denn hierbei das Richteramt übernehmen werde? da raisonnierte ich in der Eile folgendermaßen: In solcher Anfrage ist die liebenswürdigste Artigkeit der Redaktion eingeschlossen, zeige dich nach Kräften ihrer würdig! Veranlassest du einen Freund, den Bericht abzufassen, so sagen die Mißwollenden gewiß: Aha, die Herren assekurieren sich gegenseitig! Schreibe also lieber selbst alles getrost nieder, was du als nüchtern zuschauender Verfasser an deinem eigenen Stücke tadelnswert findest; das wird dir selbst recht heilsam sein, wird die Widersacher erquicken, wird die Freunde im Notfalle für dich bewaffnen und die Unbefangenen und Gleichgültigen veranlassen, selbst zu sehen, zu prüfen und zu urteilen.

Es fehlte mir nicht im entferntesten an einer Litanei von Fehlern und Uebelständen für mein Kind. Ein leichtsinnig Kind hat man es schon oft genannt! Und wie kann sich auch ein Autor die widerwärtige Aufgabe stellen, jene wurmstichige, tadelnswerte Pompadourzeit zum Zeitraume eines Lustspieles zu machen! Erfreulich ist ja nichts an solcher Zeit, und wann kann es vergnüglich sein, sich drei Stunden lang mit solchen raffinierten, meist herzlosen Repräsentanten einer absterbenden Zeit zu beschäftigen! Wenn ferner — — —

Während ich nun wirklich schreibe, halt' ich es aber doch nicht mehr für geraten, mir ausführlich den Text zu lesen. Erstlich würden es doch manche Leute kokettieren nennen, und zweitens würden andere Leute mehr von diesem Tadel glauben und annehmen, als ein Theaterstück, welches einigen Kredit braucht, vertragen kann. Drittens wären solche kritischen Innerlichkeiten im Tageblatt wohl nicht am Platze. Ich lasse also lieber dies ganze Thema auf sich beruhen und bespreche nur die Aufführung. Ueber diese bin ich ja doch wohl beim eigenen Stücke zu sprechen befähigt, da ich wissen muß, was ich gewollt mit Rollen, Szenen und Akten.

Ein Verfasser ist bei der Aufführung das empfindlichste, ich möchte sagen, das unausstehlichste Geschöpf. Jede Kleinigkeit verletzt ihn. Ein solcher Verfasser ist kaum imstande, falsch zu loben oder falsch zu tadeln, wenn er die Vorstellung seines

eigenen Stückes eine gute nennt, so kann man ziemlich sicher sein, daß es eine ausgezeichnete gewesen ist.

Die gestrige Vorstellung von „Rokoko“ war eine gute. Das Stück ist so schwer zu besetzen und zu spielen — und dies ist auch gewiß ein Fehler des Stückes —, daß es z. B. seit 3 Jahren in Berlin liegt und nur wegen unzureichender Besetzung noch nicht hat aufgeführt werden können. Wir haben es hier in Leipzig, dem ersten Anscheine nach mit einiger Verwegenheit, besetzt und dergestalt mit den Kräften unseres Theaters zur Anschauung gebracht, wie dies, ich weiß es genau, nur noch an einigen der vorzüglichsten deutschen Bühnen möglich ist. Großer Fleiß der Mitglieder, große Energie des Regisseurs, hingebende Bereitwilligkeit der Direktion haben es möglich gemacht. Wenn man an einem Hoftheater erzählt, daß binnen drei Wochen drei den Abend füllende Stücke, „Kaiser Friedrich“, „Rokoko“, „Der deutsche Krieger“, welcher in den nächsten Tagen heraus soll, gelernt, probiert und lückenlos aufgeführt worden sind, so schüttelt man ungläubig den Kopf und denkt im stillen: Die Aufführungen werden auch darnach gewesen sein! Und ich kann versichern, daß eine Aufführung wie die gestrige „Rokokos“ an gar wenig Hoftheatern herauszubringen ist. — Es wäre besser, wenn wir nicht so zu eilen brauchten, aber da es einmal augenblickliche Notwendigkeit ist, so macht es unserem Theater große Ehre, so energische Fähigkeit entwickeln zu können.

Dem Oberregisseur Herrn M a r r gebührt ein Hauptpreis. Ein sehr guter Schauspieler und ein vortrefflicher Regisseur, vereinigt er selten vereinigte Eigenschaften für solche Stellung: Kenntnis, Talent, Ruhe, Sinn für Aufschwung, Energie und Geduld. In der Rolle des Marquis von Brissac, an Umfang eine der stärksten, an Erfordernissen wegen der vielen Uebergänge einer der schwierigsten Rollen, ist mir dieser Künstler eine wunderbare Erscheinung gewesen. Nicht, weil er sie vortrefflich gespielt. Er kann sie noch viel trefflicher geben, das weiß er besser als einer von uns, und wird dies schon bei der Wiederholung zeigen. Nein, wunderbar, weil ich nie dergestalt gesehen habe, daß ein großer Künstler von Anstrengung und Kopfweh erdrückt, fast alle sorgfältig vorbereiteten Details seiner Rolle fallen lassen und dabei eine in Auffassung des Ganzen durchaus geniale Figur hinstellen kann. Wahrscheinlich übertrifft Herrn Marr in ganz Deutschland kein Schauspieler

in dieser Auffassung, in diesen Maintiens, in diesen innerlichen und äußerlichen Gebärden eines Marquis. Diese Art vornehmer Schauspieler stirbt aus auf dem deutschen Theater.

Aber es sind zwei Rollen für Herrn Marr in „Rokoko“, und darin liegt die Schwierigkeit der Besetzung. Der Abbé will von einem gleich mächtigen Schauspieler dargestellt sein. Hierin lag unser Wagnis. Man hat mir wohl schon vorgeworfen, daß ich Herrn Meixner so durchgängig bevorzugte. Ich würde mich schämen, wenn ich ein so gesundes Schauspielertalent nicht in alle Wege zu heben trachtete. Hier galt es nun einen ganz kühnen Schritt, und ich durfte ihn wagen, da nur mein eigenes Stück dabei gefährdet und die Beliebtheit Herrn Meixners in den heiteren Rollen auch durch ein Mißlingen nicht beeinträchtigt werden konnte. Ich gab ihm den Abbé, und er nahm ihn. Ich blieb taub für alle Abmahnungen, weil ich bestimmt zu wissen glaubte, er würde seine Fähigkeit auch für strenge Charakterrollen entwickeln, sobald ihm nur das Publikum Glauben schenken wollte; er würde wirken, sobald er nur die ersten Szenen überwunden habe. Und so geschah es auch. Schon nach dem dritten Akte wurde er gerufen, und nun hatte er selbst volles Vertrauen und spielte den letzten Teil der Rolle untadelhaft. Er ist durch Lösung einer so schwierigen Aufgabe in eine neue Laufbahn getreten, und je vorsichtiger und maßvoller er diese ausbaut, desto mehr werden auch seine ganz heiteren Rollen an Grazie und Feinheit gewinnen.

Eine verwandte Beschaffenheit hatte es mit Herrn Ballmann, welchem man den Baron Gérard nicht zutrauen wollte. Für mich ist Herr Ballmann ein guter Schauspieler, dessen trockener, klarer Ton mir ganz und gar in die Oekonomie des Stückes zu gehören schien. Dieser Krämer-Baron muß von einem Schauspieler gegeben werden, welchem man wohl will und welcher hierdurch den Eindruck dieses Barons mildert. Ohne diese Milderung macht der Baron einen zu widerlichen, dem Stücke nachteiligen Eindruck. Herr Ballmann hat meine Ansicht vollkommen gerechtfertigt.

Frau Dessoir hat die ersten Szenen der Marquise von Pompadour, die wichtigste Einleitung des Stückes, meisterhaft gespielt. Auch die große Szene im letzten Akte mit dem Marquis war reich an interessanten Wendungen, aber sie war noch nicht ganz fertig. Dies wird sie wohl auch nie werden, und das

liegt nicht an den Schauspielern, sondern wahrscheinlich an mir, dem Verfasser. Es sind wohl Zumutungen gestellt in diesen grellen Uebergängen, welche die darstellende Kunst nicht überwältigen kann.

Dies sind die schwersten Rollen des Stückes. Die einfacheren wurden durch Fräulein Baumeister und Herrn Berthold gut dargestellt. Die komische Rolle Tulpes durch Herrn Berthold, jene ernste Rolle warm und innig. Auch die kleinsten Rollen, die undankbaren Herrn Guttmanns, Linkes, Paulmanns wurden prompt ausgefüllt, so daß ein Ensemble entstand, welches wie ein Uhrwerk fehlerlos ablief, das wertvollste Zeugnis, welches ein eigensinniger Verfasser ablegen kann. Das Publikum hat dies auch mit der freundlichsten und bereitwilligsten Aufmerksamkeit ausgezeichnet und Darsteller wie Verfasser zu wirklichem Danke verpflichtet.

---

12) Herr Wagner als „Sohn der Wildnis" (von Fr. Halm).

Auf die nun begonnenen Antrittsrollen unseres ersten Helden und Liebhabers ist lange gewartet worden, und je länger wir warteten, desto höher steigerten sich unsere Erwartungen von Herrn Wagner. Er hatte also wohl einen ziemlich schweren Stand mit seiner ersten Rolle, besonders, da sie einem Stücke und einer Gattung angehörte, welche beide nicht so populär in Norddeutschland sind, als in Oesterreich. Ich für mein Teil hegte nicht gar große Erwartungen. Ich weiß, daß die ersten Liebhaber und Helden in unserem Vaterlande gar dünn gesät sind, und ich wußte, daß Herr Wagner vorzugsweise nur in den Provinzhauptstädten der österreichischen Monarchie gespielt hat, in Städten, welche keine besondere Theaterwichtigkeit haben, und neuerer Zeit Tschechen- und Magyarentum deutsches Wesen und deutsche Kunst von Tag zu Tag mehr beeinträchtigen.

Herr Wagner hat meine Erwartungen übertroffen. Seine Vorzüge bestehen in soliden Eigenschaften, und seine Fehler sind nur zu geringem Teile Uebelstände, die beseitigt werden müssen; zum größeren Teile bestehen sie eben in dem, was bloßer Fehler ist, das heißt in dem, was noch fehlt. Der Uebelstände

wichtigster ist ein stöhnendes Atemholen bei gesteigerter langer Rede, ein fast rhythmisches Stöhnen, welches man in der österreichischen Theaterschule vielfach findet, weil es mit einem wirklichen Vorzuge dieser Schule, mit feurigem Vortrage, genau zusammenhängt. Aber hoffentlich ist es nicht unzertrennlich von diesem Vorzuge. Es beeinträchtigt den Vortrag dergestalt, daß man leichtlich gar nicht mehr den Sinn der Worte, sondern nur noch ängstlich das Stöhnen von Atemzug zu Atemzug heraushört, wie man eben getrieben ist, vorzugsweise auf das zu sehen, was beängstigt und bedroht. Sobald Herr Wagner über solch eine sich steigernde Redefigur hinweg ist, verschwindet auch sogleich jede Spur dieses Uebelstandes. Ich denke also wohl, dieser Uebelstand werde ohne große Schwierigkeit zu beseitigen sein. — Alsdann fehlen ihm trotz hoher Figur, blitzenden Auges und schönen Organes die Eigenschaften eines Heldenspielers. Er ist zwar jung, und in Betracht dieser Eigenschaften ergänzt sich viel mit den Jahren. Aber ich glaube, Herr Wagner ist überhaupt durch das, was nach einmaligem Auftreten charakteristisch erscheint, nicht darauf angewiesen, eigentliche Heldenrollen zu spielen, wohl aber außerordentlich befähigt für Liebhaberrollen höherer Art. Und dies ist für unser Theater ein Vorteil. Richtung der Zeit, Richtung der dramatischen Schriftsteller und Richtung des modernen Theaterpublikums ist jetzt nicht gestellt auf eigentliches Heldenspiel, wohl aber sind alle diese Richtungen darin einig, daß sie lebhafte Aufmerksamkeit verwenden auf Darstellung zusammengesetzter Charaktere, welche neben heldenmäßigen Bestandteilen auch zahlreiche Bestandteile moderner Bildung an der Stirn tragen. Hierfür werden sich bei Herrn Wagner dieser Antrittsrolle nach auch noch manche Lücken vorfinden, denn er hat in den Modulationen des Vortrags keinen besonderen Reichtum gezeigt, und gebietet zunächst wohl nur über diejenigen Wendungen, welche eine gute Uebung im dramatischen Sprechen und keine weitere Eigentümlichkeit voraussetzen. Aber seine Modulationen sind alle gesund, frei von jeglicher Manieriertheit, kräftig und innig. Ich habe nirgends einen falschen Zug entdeckt; was er hervorhob, das hatte stets passenden Grund, natürliche Uebergänge und einfachen Ausdruck. Dies ist von größtem Werte. Und hierzu kommt etwas Unschätzbares: Wort und Spiel sind getragen von den Bewegungen eines warmen Herzens und einer lebhaften Seele. Reiner und schöner

Brustton ist vorhanden für alles, was innig; also nicht bloß Feuer, sondern Wärme ist vorhanden, echter Sinn für Wahrheit ist vorhanden in alle dem, was nicht bloße Verstandestätigkeit in Anspruch nimmt. Es müßte unglücklich hergehen, wenn mit so vortrefflichen Elementen sich nicht ein erster Liebhaber entwickeln sollte, der nach einigen Jahren der geringen Anzahl guter erster Liebhaber beizuzählen wäre. Sicherheit in den Bewegungen, Ruhe und Fassung ist Herrn Wagner bereits eigen, ja er hat bereits einen gewissen Stil, der Anerkennung verdient. Auch ist seine Sprache — und dies hatte ich nicht zu hoffen gewagt — frei von Dialekt. Kleine Gebrechen darin, — zum Beispiel das beliebte „hinwech" statt „hinweg", „Glang" statt „Klang" und jeweilige Weichheit des harten T sind nicht Gebrechen des Dialektes, sondern eigentümliche Fehler, die sich leicht beseitigen lassen, und nach all diesen Ausstellungen bin ich ganz der Meinung des Publikums, welches ihn durch lebhaften Beifall auszeichnete und zweimal hervorrief, und glaube versichern zu können, daß unser Personal eine wertvolle Bereicherung gewonnen habe in Herrn Wagner.

---

13) Wallner als Valentin
(im „Verschwender" von Ferd. Raimund).

Freund Wallner ist wieder da! Und zwar unverändert in seiner Liebenswürdigkeit! Ich habe immer die Besorgnis für solche Schauspieler, die immer nur im Gastspiele sich bewegen, sie möchten der Virtuosität verfallen, der Virtuosität mit all den Kunststückchen, welche seit einem Jahrzehnt eine so übergreifende und kunstgefährliche Rolle in Europa spielen. Auf dem deutschen Theater fehlt es uns nicht an schönen Talenten, welche solche Besorgnis nur zu sehr rechtfertigen, und es ist mir immer ein besonderes Lob des Wiener Burgtheaters gewesen, daß sich dessen Schauspieler selten durch auffallende Erfolge in Gastspielen auszeichnen. Die Erfolge werden meistenteils mit Uebertreibung, wenigstens mit Forcierung, bezahlt von seiten der Gastierenden und von seiten der Theater mit Zerstörung des Sinnes für ein harmonisches Ensemble. Ich brauche nicht hinzuzusetzen, daß ich der Vorteile eines Gastspieles, daß ich der ihm innewohnenden Anregung gar wohl

eingedenk bin, aber es muß doch auch einmal gesagt sein, daß unser deutsches Theater zu seinen zerstörendsten Fehlern gekommen ist durch die einreißende Virtuosität des Gastspieles, und daß unsere besten Talente Schaden gelitten haben durch das immer und immer wiederkehrende Bedürfnis, Effekt zu machen, rasch Effekt zu machen und recht oft Effekt zu machen. Freilich ist es für den Schauspieler weniger unterhaltend und äußerlich weniger lohnend, wenn er sich streng und enthaltsam einem Ganzen unterordnet. Aber wenn es ihm nicht ein edlerer Lohn ist, in einem großen Bilde seinen Platz vollkommen auszufüllen, als beklatscht neben dem Rahmen zu stehen — dann entgeht ihm auch diejenige Genugtuung, welche den wahren Künstler über die Mißhelligkeiten eines vielfach so grausam preisgegebenen Berufes erhebt. Ich gedenke alles dessen, nicht etwa, um Herrn Wallner einen Vorwurf zu machen, o nein! sondern nur, weil mir bei seinem Wanderleben dieser Gedankengang aufgedrängt wird, und weil ich heute beim Anblick seines Valentin wieder lebhaft empfunden habe, von wie großem Werte solch ein Schauspieler einem Ensemble sein müßte, ein Schauspieler, der trotz immerwährenden Gastierens sich nicht zur Effekthascherei, nicht zu störendem Hervordrängen verleiten läßt. Wie gesund und künstlerisch muß eines solchen Mannes Naturell sein, wie mannigfach müßte es sich entfalten, wenn es sich in ruhiger Stellung auch über kleinere, nicht bloß zum Gastspiel geeignete Rollen verbreiten könnte! Für Wallner gerade liegt hier noch ein weiter Boden voll verborgener Schätze. Möge er sich darüber nicht täuschen, daß ihn bloß ein taktvolles Naturell bewahre vor den Uebertreibungen der gastierenden Virtuosität! Die Couplets bewahren ihn davor. In ihnen erwirbt er sich, gleichsam wie in einem ergiebigen Nebengeschäft, den immerdar nötigen Gastrolleneffekt. So wird seine Rechnung gedeckt, und er braucht nun der bloß gespielten Rolle nichts Ungebührliches zuzumuten.

Er hat mit dieser Valentin-Rolle wieder vortrefflich gewirkt und in hohem Maße dem zahlreich versammelten Publikum gefallen. Nicht durch Witze! Ach nein, er streut mitunter recht einfache umher, und der Berliner, welcher sich darauf versteht, zuckt öfters die Achseln über so viel Unbefangenheit. Auch nicht durch Späße, obwohl schon eher. Durch Anmut, Behaglichkeit, Gemütlichkeit, durch Liebenswürdigkeit mit einem Worte ge-

fällt er. Goethe pflegte bei solch einer Wirkung, die nicht auf eine einzelne Eigenschaft zurückzuführen war, auszurufen: Es ist eine Natur! Eine wohltätig wirkende Natur ist dieser Oesterreicher. Er wirkt ja auch keineswegs bloß durch Heiterkeit! Er wirkt ja auch, und da am stärksten, durch Rührung. Und da zeigt sich die liebliche Kraft seines Wesens: auch in der Rührung wirkt er heiter: Die Tränen traten Euch ins Auge bei den innigen Tönen dieses braven Dieners, und doch darf er nur ein artikuliertes Wort hinzusetzen und Ihr lacht. Ihr lacht nicht etwa über die Rührung, Ihr verlacht sie nicht etwa, o nein, Ihr lacht nur, weil Ihr Euch freut. Reine Freude zu erzeugen, diese große Aufgabe der Kunst löst Wallner, und daher kommt der nicht sowohl lärmende als überaus wohlwollende Beifall, welchen er immer findet. Der eine macht Glück, der andere gefällt sehr, Wallner erweckt Wohlgefallen. Er spielt vorzugsweise gute Menschen, und diese echt und wahr veranschaulicht zu sehen, ist dem Publikum stets das größte Wohlgefallen.

---

14) Herr Wallner im „Bauer als Millionär“ (von Ferd. Raimund).

Das war eine Enttäuschung mit diesem „Bauer als Millionär“ und Freund **Wallner** als „Wurzel“. Das Stück wirkt nicht mehr günstig, und die Rolle paßt nirgends günstig zu denjenigen Eigenschaften, durch welche er uns so liebenswürdig erfreut. Der „Verschwender“ hat uns in falsche Hoffnungen gewiegt. Weil dies Raimundsche Stück sich noch so wirksam erwiesen, und weil bekannt ist, daß Herr Wallner der erste und einzige gewesen, welcher in Wien mit Raimunds Rollen Glück gemacht nach Raimunds Tode, so erwarteten wir auch vom „Bauer als Millionär“ einen wohltuenden Eindruck. Den hat er nicht gewährt. Das Stück ist aus Raimunds früherer Zeit und ist sehr bunt und ist zerstückt von einem Geisterwirrwar, ohne Kern und ohne Einheit. Wenn man nicht eine Grenze sieht in all den Verkörperungen geistiger Mächte, so verliert man auch das Interesse an den Geistern und am Geisterstück. Feste Begrenzungen bilden ja allein das Interesse an erfundenen Dingen. Wie unsere Figuren innerhalb dieser Be-

grenzungen zu ihrem Ziel kommen mögen, das gibt die Spannung. Merkt aber der Zuschauer erst, daß der Verfasser jedes Hindernis sofort beseitigen kann durch willkürliche Erschaffung eines neuen Geistes, der eben helfen soll, oder durch willkürliche Austeilung einer Macht, welche eben gebraucht wird, dann ade Spannung! Wir fühlen uns dann sogleich aus Rand und Band, und alles Aufgebot in den Einzelheiten wird unmächtig. Um so mehr in diesem Stück, welches dem Bauer Wurzel seine Charakterentwickelung zuteilt. Denn daß er plötzlich arm und alt wird, das ist keine Entwickelung seines Charakters, das sind nur plötzliche Wechsel seines Schicksals, über welche er einige passende oder unpassende Bemerkungen macht, welche aber seinen Charakter nicht wesentlich ändern oder wenigstens nicht so ändern, daß wir ihm die Aenderung zugute rechnen könnten. Nun ist sein Charakter von der ersten Szene an unliebenswürdig, wir gehen also durch den ganzen Plunder und Spektakel mit einem Manne, den wir nicht mögen, und gehen mit ihm durch ein Korrektionshaus, das wir nicht besonders zweckmäßig nennen können, und kommen an ein Ziel, das recht unbedeutend und das uns in Wahrheit ziemlich gleichgültig ist — was ist die Summe? Bunte Langeweile eines veralteten Stückes.

Hiermit ist auch die Erklärung gegeben, daß Herr Wallner nicht erfreulich wirken konnte. Er wirkt nur durch Darstellung guter, innerlich liebenswürdiger Menschen. Ein solcher ist Wurzel nicht. Gibt er nun obenein diesem Wurzel Couplets moderner Zeitwünsche, so wird der Mißklang vollständig, teils, weil diese Wünsche im Munde dieses Patrons ihre Lauterkeit verlieren, teils, weil diesen Figuren der Wiener Posse alle echten Beziehungen des Menschenherzens zustehen, Beziehungen aber, welche als Zeitfragen wohl auch Streitfragen sind, gar nicht angemessen sind. Auch der persönliche Dank für Beifall und was dem ähnlich ist, will diesen Couplets, welche er sonst so geschickt bearbeitet, nicht zupassen. Das ist veralteter Geschmack. Man ruft nicht da capo, um bloß Dank, sondern um ein wirklich neues Couplet zu hören.

Ueber die Armee von Personal, welche das Stück nötig macht, möge uns die Kritik erlassen sein. Die Rollen sind auch alle nur Stoßseufzer gewaltsamer Komik. Die anmutigste Szene ist der Abschied der Jugend, sehr hübsch angeführt und ausgeführt von Frau Günther-Bachmann.

15) „Hamlet.“

Die Aufführung dieses großen und schweren Stückes ging unter vollständiger Rundung und einer anregend inneren Lebendigkeit vonstatten. Die ersten drei Akte, vielleicht das Großartigste, was die dramatische Literatur Europas aufzuweisen hat, machten einen Eindruck, der gewiß jedem sinnigen Zuschauer ein echter, tiefer Theatergenuß gewesen ist und unvergeßlich bleiben wird.

Außer der sorgfältigen Inszenesetzung war dies namentlich Herrn Wagner zu verdanken. Sein Hamlet ist eine sehr interessante Leistung, und sie erfüllt besonders an den Punkten plötzlicher Erregung und jäher Uebergänge das ganze Stück mit einem erschütternden Leben. Dieser eigentliche dramatische Pulsschlag Hamlets wird selten so stark und schön zur Geltung gebracht. Reife Schauspieler, denen der Hamlet durchgehends zufällt, pflegen die Wucht der Rolle in das räsonierende Element derselben zu legen und darüber einen guten Teil der doch auch gar hitzigen Hamletsnatur zu verlieren. Herrn Wagner gelingt eine entgegengesetzte Fassung: die heftig treibende Natur des Sohnes, des zur Rache berufenen Sohnes, ist ihm alles bewegende Kraft, und der überlegenen Geistesgaben bedient er sich nur als Mittel zum Zweck. Er verweilt nicht breit und wohlgefällig, wie dies zumeist geschieht, bei den Szenen und Stellen, welche episodisch in Entfaltung der geistigen Mittel sich ausbreiten, er verliert nie einen Augenblick das Ganze seines Zweckes aus den Augen, und gerade dadurch kommt ein pulsierender Drang, ein Hauch geistigen Heldentums in die Rolle, wie die vorzugsweise reflektierenden Hamletspieler selten erreichen. Damit soll nicht gesagt sein, daß er nicht noch manche Rede sorgfältiger auszubilden, daß er nicht in mancher Einzelheit den Geist noch schärfer herauszukehren habe. Aber die Fassung und Leistung im ganzen ist eine so interessante und ergreifende, daß nur auf zwei oder drei Bühnen Deutschlands eine Hamletfigur von ähnlicher romantischer Kraft zu finden sein wird.

Gerade dem also aufgefaßten Hamlet ist es von großem Gewinn, daß einmal die Szenen auf dem Kirchhofe vollständig gegeben und das Ringen mit Laërtes im Grabe Opheliens nicht wie gewöhnlich weggelassen wird. Hier springt Hamlet, empört über die Phrasenmacherei des hohlen Bruders aus seinem Ver-

steck hervor, und mit den Worten, „das bin ich, Hamlet, der Däne!“ stürzt er sich auf den Prahler, um ihn zu würgen. Der handelnde Zorn überholt also zum zweiten Male die zum Zögern geneigte Reflexion, ein Ausbruch, welcher für die Charakteristik Hamlets sehr bezeichnend ist, da er auch wieder ein Mitglied des Poloniusschen Hauses trifft, welches durch die eigentümliche Richtung des Hamletschen Wesens zugrunde gerichtet wird.

In unserer Einrichtung des Theaters bin ich nicht einverstanden mit dem ersten Akte. Die Erscheinung des Geistes verliert an Wirkung, wenn das Schloß den Hintergrund bildet. Es soll eine Terrasse sein, und die erkennt man nicht bei solcher Dekoration. Wenn der Hintergrund freie Luft und See ist, dann kommt eine andere Stimmung über das Ganze. Die Gestalt des Geistes im Harnisch hebt sich richtiger hervor auf freiem Hintergrunde, und das Elementarische, unerläßlich für diese Szene, unterstützt die Wirkung. Auch müssen die Offiziere viel gedämpfter sprechen, um die Schauerlichkeit ausdrücken zu helfen.

Bei solch einem Stücke empfinde ich ganz den Uebelstand, in so kurzem Raum eine Kritik geben zu müssen. Hier wäre bei jedem Akte Mannigfaltiges zu erwägen. Ich bin aber immer nur imstande, das Wichtigste anzugeben und die Summe zu ziehen. Deshalb erwähne ich nur noch die Fechtszene im letzten Akte, welche mit spannender Feierlichkeit angeordnet und in welcher das vielbesprochene Wechseln der Rappiere auf eine mir neue Weise bewerkstelligt war: Als er sich verwundet fühlt, dringt Hamlet, den eigentlichen Waffenkampf aufgebend, mit erhobenem Rappier zum Faustkampf ein gegen den Meuchler Laërtes, und solchergestalt winden sie einander im Ringen die Rappiere aus den Händen und vertauschen sie. Das wurde gut ausgeführt und ist ein ganz geschickter Ausweg.

Nächst Herrn Wagner fanden und verdienten Fräulein Unzelmann als Ophelia und Herr Marr als „Schauspieler“ den größten Beifall. Die Ophelia bleibt leider im Stück eine Novellenfigur, da sie nur zu hören hat und dann ohne dramatischen Uebergang wahnsinnig erscheinen muß. Dieser dramatische Uebergang, der an der Leiche des vom treulosen Geliebten ermordeten Vaters zu suchen wäre, ist vom Dichter nicht ausgeführt. Sähen wir das Mädchen an der

Leiche und hörten wir den Hohn Hamlets, den er ihr zu all dem sonstigen Leid noch antun würde, dann wäre der Ausbruch ihres Wahnsinns eine große theatralische Aufgabe. Da dies fehlt, so ist er vielmehr eine künstliche Aufgabe. Denn eine solche ist es, wenn man etwas Willkürliches und Regelloses, wie Wahnsinn doch ist, darstellen soll, ohne den Weg dazu innerhalb der Regeln des Menschenwesens zeigen zu können. Solch eine Skizze geistreich aufzufassen und auszudrücken, ist Fräulein Unzelmann allerdings besser geeignet, als irgend eine Liebhaberin mit den gewöhnlichen Wahnsinnsgebärden, und das hat sie denn auch mit feinen Strichen, ich möchte sagen mit großer Diskretion getan.

Herr Marr hat die ihm gebührende Rolle des Polonius Herrn Paulmann überlassen, und dieser hat sich derselben mit ersichtlich großem Fleiße und lobenswertem Rückhalt erledigt. Aber es entgeht doch dem Stück dadurch ein großer Reiz. Polonius muß von einer stärkeren Persönlichkeit getragen sein, damit die humoristischen Lichter auf dieser Hofmannsfigur wirken. Für solch eine Rolle genügt Fleiß und Sauberkeit nicht, es ist ein starkes Talent vonnöten. Von den anderen größeren Rollen war Herr Richter als Laërtes am Platze und Frau Bender und Herr Marrder als Königin und König taten nach ihren Kräften zur Ausfüllung der Rollen, von denen die des Königs freilich sehr schwer ist, namentlich in der schwer verständlichen Sprache. Shakespeare hat in diesem Betracht wohl geschickte Uebersetzer, aber noch keinen für deutsche Theatersprache geschickten Bearbeiter gefunden. Um jeden Preis nach Deutlichkeit und Klarheit des Sinnes zu trachten, ist hierbei des Schauspielers erste Aufgabe, und in diesem Betracht lassen alle deutschen Theater bei Aufführung Shakespearescher Stücke zu wünschen übrig. Alle Nebenrollen, diese große Klippe der Shakespeare-Aufführungen waren sämtlich lobenswert, desgleichen Herr Stürmer, welcher den Geist zu sprechen hat. Ich würde diese Rolle Herrn Salomon anvertraut haben, weil ein so tiefes Baßorgan die Wirkung derselben ungemein erhöht. Das zahlreich versammelte Publikum war sehr aufmerksam und dankbar. Wir können stolz darauf sein, für eine gute Darstellung klassischer Stücke ein überaus geneigtes, aufmerksames und so billig wie einsichtig richtendes Publikum zu haben.

16) Herr Grunert als Franz Moor.

Herr Grunert hat gestern bei seinem ersten Auftreten eine sehr günstige und außerordentlich beifällige Aufnahme gefunden; er wurde mit Applaus empfangen und nach der großen Szene im 5. Akte vom ganzen Hause einstimmig gerufen.

Seine Darstellung des Franz ist eine sehr vortreffliche. Die Anlage der Rolle im 1. Akte ist klar und bestimmt. Franz ist ein frecher Bube, der mit den heiligsten Empfindungen spielt, weil er dialektischen Verstand genug hat, dem Gräulichsten ein verständiges Gesicht aufzusetzen, und weil er eben frech genug ist, mit jedem Gesicht seines Raisonnements zufrieden zu sein. Je jünger dieser Bube erscheint, desto günstiger für die Rolle: man versteht sie lieber, wenn man dies Uebermaß von Schlechtigkeit aus Unerfahrenheit entspringen und jäh und hastig aufschießen sieht. So war die Anlage Herrn Grunerts: der tückische Bursche war in den Gliedmaßen geschmeidig und so gewiß knochenlos, wie ein junger Panther. Aeußerst lobenswert ferner erschien sogleich eine Haupteigenschaft des vollendeten Schauspielers, die Frei-Bildlichkeit. Damit will ich bezeichnen, daß der Schauspieler da oben auf den Brettern nicht nur zu Hause, sondern bequem zu Hause und scheinbar unbekümmert um das Publikum ist, ohne doch einen Augenblick zu vergessen, das alles, was er tut, auf eine gewisse Perspektive berechnet sein muß. So ist Freiheit und Bildlichkeit vereinigt, während der schwächere Schauspieler aus dem Enface-Spielen nicht herauskommt, etwas Statuenartiges nie ganz verliert und deshalb die volle Täuschung nicht zuwege bringt: da oben auf den Brettern begebe sich etwas wirklich Lebendiges. Ein Bedenken muß ich indes bei Erwähnung dieses großen Vorzuges sogleich aussprechen. Herr Grunert nötigt dabei die Worte, mitzugehen und sich gefallen zu lassen, daß sie bald hier, bald da zur Seite, bald dort in eine Ecke geworfen werden; er unterwirft die Worte der Situation. Ein Grundsatz der Schauspielerkunst, der sehr hoch zu schätzen ist, und besonders in einer so wortreichen Rolle wie des Franz Moor auf das vorteilhafteste geltend zu machen ist. Wie viele Darsteller dieser Rolle scheitern an der ausgespreizten Hersagung all' dieser langen, im ganzen so gleichmäßigen Reden, und wie außerordentlich gewinnt die Rolle, wenn die Uebergangssätze mit rascheften, kürzesten Lauten erledigt und die ausdrucksvollsten Akzente auf die

Hauptwendungen verspart werden. Aber die Gefahr liegt nahe, darin so weit zu gehen, daß manche Worte gar nicht verstanden werden, und das darf doch nicht sein. Dem aufmerksamen Ohre darf nicht das unwichtigste Wort wirklich entgehen. Ich glaube nicht, daß im Parterre, wo man bei uns am besten hört, ein Wort Herrn Grunerts verloren gegangen ist, aber ich glaube auch, daß er nicht um eine Linie weitergehen darf in dieser Schattierung seines Vortrages. Diese Bemerkung wird auf der anderen Seite einem Vorwurfe entgegentreten, welchen man Herrn Grunert zuweilen gemacht hat. Man hat ihn einen vorzugsweise rednerischen Künstler genannt, wie man denn gern den Hauptvorzug eines Künstlers auf Kosten des ganzen Künstlers ungebührlich in den Vordergrund stellen mag. Allerdings besitzt Herr Grunert, unterstützt durch ein sehr schönes Organ, eine große Kunst des rednerischen Vortrags, aber ich brauche nach der obigen Bemerkung wohl nicht hinzuzusetzen, daß diese besonders ausgebildete Gabe weit entfernt ist, seine übrige dramatische Schöpfung zu beeinträchtigen. Wer die Worte und sein Organ so unterordnet, wie Grunert im Franz Moor, der sollte fortan mit solchem Vorwurfe verschont bleiben. Hinzusetzen muß ich freilich, daß Herr Grunert in den letzten zwei Jahren — so lange habe ich ihn nicht gesehen — außerordentlich vorgeschritten ist in seiner Kunst, und daß also irgend ein Vorwurf jener Art früher begründeter gewesen sein kann. Dieselbe Rolle des Franz Moor z. B. habe ich in Hamburg von ihm gesehen und bei weitem nicht in der Vollkommenheit wie gestern.

Auf die Anlage im 1. Akte folgt die zweite Stufe der Rolle in der teuflischen Reflexion: Was tötet am schnellsten? Schreck! und in der teuflischen Ausführung dieses Gedankenresultates. Beides, Aufsuchung wie Ausführung, war ganz so grell und schrecklich wie es sein muß. Die dritte Stufe: Gewissensangst und Todesfurcht, war der Gipfelpunkt der Darstellung. Wäre es nicht Franz Moor, eine durch Shakespeares Richard III. in dem jungen Schiller erzeugte Ausgeburt der Verruchtheit, so hätte ich gedacht: dies entsetzliche Zittern der Gliedmaßen und Hände, welches bei dem wirklichen Schlachtopfer auf dem Schafott nicht ärger sein kann, ist zu viel für die darstellende Kunst! Und ich fürchtete auch, das Publikum würde dieser Meinung sein. Aber diesem Franz Moor gebührt

wohl das Extrem, und das Publikum, welches solange lautlos schwieg, war nicht abfälliger, sondern allgemein beifälliger Meinung und brach sein Schweigen durch einstimmigen Hervorruf des Künstlers.

---

17) Herr Grunert als Mephistopheles.

Bei Ankündigung des Grunertschen Rollenkreises hatte ich sicher erwartet, Mephisto werde eine viel bedeutendere und glücklichere Rolle des Gastes sein, als Franz Moor. Und siehe da, die gestrige Vorstellung hat mir Unrecht gegeben: sein Mephisto war für mich und allem Anschein nach auch für das tonangebende Publikum schwächer als sein Franz Moor. Worin liegt das, da doch Herr Grunert durch Bildung und Kunst des Vortrags für diese Rolle ganz besonders ausgerüstet ist? Nicht bloß darin, daß er zu absichtlich, mit gar zu viel Drückern und herausfordernden Ein- und Absätzen des Details den Eindruck des Ganzen zerteilt und den hervortretenden Schauspieler geltend macht. Nicht bloß darin, daß eben durch gar so viele Nebenwendungen der beißende Humor der Rolle nicht in vollen Fluß kommen kann; nein, selbst wenn diese Uebelstände sämtlich weggeräumt würden, so würde ein Etwas fehlen, was die Rolle des Mephisto haben muß zu vollständiger Wirkung: der schneidende und erschreckende Grundton des Bösen, der Teufelei. Herr Grunert teufelt sich ein als Mephisto, aber er ist keineswegs eingeteufelt. Man empfindet es durchweg, daß der böse Ton nicht aus dem Innern kommt, daß im Gegenteile im tiefen Innern diese starke grollende Stimme auf einem ganz biederen Menschengrunde entspringt. Daher kommt es denn auch, daß die gräßliche Menschenfigur Franz Moor ihm besser gelingt als die Teufelsfigur Mephisto! Franz Moor, der doch ein Mensch sein soll, wird uns näher gebracht, wird uns erträglicher und begreiflicher, wenn das Naturell des Darstellers den schrecklichen Sinn der Worte mildert, Mephisto aber, der dämonische Vertreter des Bösen, verliert durch diese Milderung.

Es ist auch natürlich, daß ein Künstler nicht solche Extreme gleichmäßig stark in sich ausbilden kann, wie dies bei dem außerordentlichen Rollenkreise Herrn Grunerts der Fall sein müßte, wenn auf der einen Seite Mephisto, auf der andern Seite Nathan, das gründlich Böse und das gründlich Gute und

das große Fach der Heldenväter obenein, welches er ebenfalls spielt, in gleicher Vollkommenheit geleistet werden sollte.

Es versteht sich von selbst, daß bei dieser Beschränkung des Lobes im allgemeinen sehr viel vortreffliche Einzelheiten bestehen können. Unter diesen wäre die letzte Unterredung zwischen Faust und Mephisto hervorzuheben. Die Worte: „Warum machst du Gemeinschaft mit uns, wenn du sie nicht durchführen kannst? Willst fliegen und bist vorm Schwindel nicht sicher?! Drangen wir uns dir auf oder du dich uns?“ können nicht mächtiger gesprochen werden, als Herr Grunert sie sprach. Wenn übigens Mephisto hier einen Mantel trägt, — doch wohl nicht der Witterung halber, die den Bruder Satan wenig kümmern mag, sondern etwa der spürenden Polizei wegen — dann sollte sich Faust ebenfalls dazu bequemen, sonst sticht er, der abhängige Mensch, doch gar zu grell ab in seinem zierlichen Putze neben dem vorsichtigeren Mephisto.

Herrn W a g n e r schien übrigens das lange Monologisieren frühzeitig zu ermüden, er ließ sehr bald nach in der Energie des Vortrags. Fräulein U n z e l m a n n s Gretchen gehört zu den besten Rollen ihres so vortrefflich sich ausbildenden Talentes, und zu den besten, welche man jetzt überhaupt auf der deutschen Bühne sehen kann.

Das Haus war trotz der drückenden Sommerwärme voll. Die nächste Rolle Herrn Grunerts wird der Nathan sein, der lange nicht in Leipzig aufgeführt und für unsere in religiösen Streitigkeiten gährende Zeit von so großem Interesse. Ist mein obiges Urteil über die Mephistorolle des Gastes richtig, dann haben wir wohl eben im Gegensatze derselben, in dem gründlich guten Nathan, etwas Vorzügliches zu erwarten.

---

18) „Nathan der Weise.“

Lessing hat „Nathan“ ein dramatisches Gedicht genannt, aber dennoch dies Lehrdrama keineswegs vom Theater ausgeschlossen sehen wollen, wenn er auch offenbar die Fabel desselben nur in zweite Linie gestellt, nur als vermittelnden Körper für die Tendenz gehalten sehen will. Natürlich kann deshalb die Aufführung nur dann vollständig gelingen, wenn man für alle Rollen Schauspieler ersten Ranges hinstellen kann, denn alle haben nicht sowohl eine dramatische Handlung zu versinnlichen,

als vielmehr eine unter Personen verteilte philosophische Aufgabe zu gestalten und zu lösen, alle müssen also des höheren Geistes und vor allen Dingen der höheren Sprache mächtig sein. Wie sehr das gute Sprechen auf der deutschen Bühne vernachlässigt wird, erkennt man zu seinem Schrecken bei Aufführung solch eines Stückes! Da fehlt denn fast durchgängig die Fähigkeit verständlich vorzutragen, das heißt: so vorzutragen, daß jedermann einsieht, der Sprecher da oben hat alles wohl verstanden, was er spricht, hat in seinem Vortrage alles wohl geordnet und über- und untereinander gelegt, damit Du es mit Leichtigkeit erkennest und begreifest! Ach nein, im Gegenteil! Der Sprecher da oben wird sich recht freuen, wenn Ihr da unten so behende seid, Licht und Gestalt in das zu bringen, was er Euch zuschüttelt.

An unserm gestrigen Theaterabende war das Publikum viel besser als die Vorstellung. Es suchte sich aufmerksam und sinnig alles zusammen, was ihm da oben zerstückelt und verdorben wurde, es überschüttete mit vollem Beifall eine Vorstellung, welche Lessing alles zu verdanken und bei Lessing sogar viel abzubitten hatte.

Ich habe schon gesagt, daß eine gute Darstellung des „Nathan" Kräfte erheischt, welche die Verhältnisse unseres Stadttheaters nicht darbieten können. Aber unser jetziges Theater kann dennoch eine viel bessere Darstellung zustande bringen, als die gestrige war, und deshalb ist ihm ein herber Vorwurf nicht zu erlassen. Je mehr ich eine Vergleichung mit der Ringelhardtschen Direktion unpassend finde, denn unser Schauspiel ist jetzt wirklich eins der besseren in Deutschland und unter der Ringelhardtschen Direktion war es eins der schlechteren, um so mehr halte ich es für meine Pflicht und mein Recht, eine so oberflächliche Leistung wie die gestrige schonungslos zu tadeln. Wird sie entschuldigt dadurch, daß sie rasch zu einem Gastspiele habe eingerichtet werden müssen, und daß sie doch als szenisches Ganze glatt und ohne irgend eine Stockung vorübergegangen sei? Nein, solche Entschuldigung mag anzusprechen sein für ein gewöhnliches Stück, nicht für Lessings „Nathan", der uns so am Herzen liegen muß. Warum also wenigstens nicht alle Kräfte aufbieten und sorgsam verteilen bei einem so wichtigen Stücke? Warum nicht Fräulein Unzelmann als Recha? Warum eine junge Schauspielerin, welcher beim ersten Auftreten angesehen

und nachgesagt wurde, daß sie noch keiner bedeutenden Aufgabe gewachsen sei, als Recha hinstellen und Lessings Recha in Gefahr bringen ausgelacht zu werden, was ohne Zweifel vollkommen geschehen wäre, wenn das Publikum eben nicht voll Pietät für Lessing gewesen wäre? Warum Herrn Marrder, der seit zwei Jahren als ein unverständlich und wirkungslos sprechender Schauspieler bezeichnet wird, die schöne und wichtige Rolle des Sultans anvertrauen, welche nun wirklich — das Publikum wird mir bezeugen, daß ich zu so gröblicher Bezeichnung genötigt bin — mehr gebellt als gesprochen um unsere Ohren polterte, ohne die Tür zu unserm Verständnis zu finden? Warum versagte sich ferner Herr Marr die schöne Gelegenheit, einem ausgezeichneten Gaste, einem klassischen Stücke und sich selbst einen Dienst anzutun und die schöne Rolle des Klosterbruders zu übernehmen? Herr Stürmer hat die zweite Hälfte derselben leidlich gesprochen, aber die Rolle kann entzücken, und wir hätten dann in Herrn Stürmer einen besseren Sultan gehabt. Ich will nicht fortfahren mit diesen Fragen, deren ich noch so viele aufzuwerfen hätte. Der Zufall bringt denn auch manchmal vielerlei zusammen, was selbst eine aufmerksame Direktion nicht vorhersehen kann; z. B. eine Toilette für orientalische Frauen, deren sonst so graziöses Fußwerk durch zu kurze Beinkleider entstellt, durch Ungehörigkeiten verdorben wurde. Wann trugen Orientalinnen lange Schleppkleider und Glacéhandschuhe?

Fräulein Sangalli sprach übrigens ihre kurzen Reden klar und deutlich. Herr Wagner entwickelte natürlich in einzelnen Teilen seiner Rolle die schönen Vorzüge, welche wir an ihm lieben, aber auch er war mit seiner Rolle nicht fertig und gab sie zu weich, wie man denn immer zu seinem Naturell flüchtet, wenn man der Sache nicht vollkommen Herr ist.

Endlich auf den Gast Herrn Grunert zu kommen wird mir wirklich schwer in diesem Tumulte von Vorwürfen, welche mich schon während der Darstellung peinigten und mir die unbefangene Empfänglichkeit vernichteten. Deshalb kann ich mich wohl leicht geirrt haben, wenn ich den Nathan nicht so mächtig, nicht so von geistiger Atmosphäre umflossen, nicht so erfrischend heiter in seiner Weisheit fand, wie ich ihn erwartet und wie er mir seit Eßlair in der Erinnerung lebt; wenn ich manches zu absichtlich, den Ton oft zu schwach oder eintönig

und auch diese Leistung im ganzen ebenfalls geringer fand, als die des Franz Moor. Ich kann mich, wie gesagt, nicht unbefangen genug erhalten und ich kann mich geirrt haben, denn das Publikum bezeigte sich sehr zufrieden mit Herrn Grunert, applaudierte oft, auch nach jedem Aktschlusse, rief ihn schon nach dem 3. Akte, in welchem er die meisterhafte Erzählung von den drei Ringen zu voller Wirkung vorgetragen hatte, und rief ihn am Schlusse des Stückes wiederum.

---

19) Herr Grunert als Minister Ranzau.

In den Stücken Scribes, besonders in den früheren, zu welchen „Minister und Seidenhändler" gehört, ist in unserem Sinne des Wortes von Charakteren nicht die Rede. Nicht aus den Charakteren entwickelt sich die Handlung, sondern aus einer immerdar beweglichen Kombination des Verfassers, welche er, wie eine neutrale Macht bald an diese, bald an jene Person, oder auch an eine einzelne Person der Komödie austeilt. Diese Person ist hier der Minister Ranzau. Daraus entstehen zwei Uebelstände: das Ganze erhält erstens den Anschein eines bloßen Rechenexempels und kann seiner äußerlichen Natur nach ins Unendliche fortgesetzt werden, so daß die fünf Akte gewöhnlich wie etwas Willkürliches erscheinen, was eben im 5. Akte zu einem Ende gebracht wird, weil es doch der Theaterzeit gemäß ein Ende finden muß. Die Rollen zweitens sind nicht Menschenbilder, die sich in einer gewissen Freiheit und Mannigfaltigkeit entwickeln könnten, sondern sie sind Figuren, die nur ihren Platz auszufüllen und nur wie im Schachspiele ihre bestimmte Wirkung als Läufer, Türme, Springer, Königin auszuüben haben.

Im höheren Sinne des Wortes ist also für einen Charakterdarsteller nicht Raum genug in solch einem Stücke. Auch Ranzau, obwohl er vorzugsweise die Fäden zu lenken oder doch zu benutzen hat, bleibt nur eine Figur, welche eine einseitige Aufgabe vom ersten bis zum letzten Akte zu lösen hat. Herr Grunert machte sie dadurch um einen Grad interessanter, daß er die Körperlichkeit des intrigierenden Ministers älter und hinfälliger darstellte, als wir sie zu sehen gewohnt sind. Dadurch wird etwas ganz Willkommenes von äußerlicher Charakteristik und es werden einige kleine Kontraste gewonnen. Das

harmoniert auch geistvoll mit dem Ganzen: alle sonstigen Eigenschaften sind gleichgültig, der Verstand allein, wohne er auch in der gebrechlichsten Hülle, regiert.

Diese Anlage führte Herr Grunert konsequent durch, und wo er einen Schritt aus ihr heraustrat, wie in den indirekten Drohungen gegen Oberst Keller, da war die nachdrückliche Betonung und die halbe Lüftung der Maske ganz am Platze. Das jeweilige laute Schnipsen mit den Fingern ist zwar eine kleine Hilfe gegen die Eintönigkeit der Rolle, ist aber wohl etwas gewagt für den alten Hofmann.

Sollte nicht das schöne Organ des Herrn Grunert ein ergiebigeres Mittel zur reizenden Abwechselung darbieten, wenn es in einer umfänglicheren Skala angewendet würde? Offenbar in dieser Absicht dämpfte er es oft und lange. Aber er verläßt dabei den kleinen Kreis von Tönen nicht und setzt sich der Gefahr aus, die Töne zu verwischen und undeutlich zu machen, ohne daß eine wirkliche Abwechselung gewonnen würde. Abwechselung zu gewinnen und den Schein der Absichtlichkeit zu vermeiden, ist freilich die größte Zumutung, welche man dem Schauspieler stellen kann, aber bei einem solchen Gaste handelt es sich ja aber auch um die größten Forderungen und Zumutungen. Das Publikum bezeigte sich sehr zufrieden mit der Darstellung, applaudierte dem Gaste in jedem Akte und rief ihn am Schlusse.

Die nächste Rolle Herrn Grunerts wird Shylock sein. Sie bietet seinem schönen Talente die härtesten Knochen und vollsten Farben zur Charakterbildung, ist in der Aufgabe also der grellste Kontrast zu diesem Minister Ranzau und für das Theaterpublikum eine besondere Lockung.

VI.

Aus „Neue Freie Presse" (1867, 1868, 1870, 1871).

20) „Begum Somru."

Bei aller Wirkung sind die Halmschen Stücke Bergströme, von Regenfluten plötzlich angeschwellt; sie vertrocknen bald wieder wie die Bergströme. Sie sind nicht Flüsse, welche aus stetigen Quellen entspringen und von zahlreichen Zuflüssen auf langem Wege verstärkt werden. —

Ach! Ich kann nicht ausdrücken, wie ungern ich dies alles schreibe, wie widerwärtig es mir ist, auf diesem ersten kritischen Gange gerade einem Halmschen Stücke begegnen zu müssen. Es liegt so nahe, daß die Alltäglichkeit eine gereizte Stimmung voraussetzt bei meinem Tadel. Und doch ist die obige Klassifizierung Halms so alt in mir! Wie oft habe ich beklagt, daß so viel Talent, wie Halm verliehen worden, nicht an einen tieferen Menschen gekommen ist. Welch ein Dichter wäre da entstanden! — Jene Klassifizierung keimte, als ich in den dreißiger Jahren seine „Griseldis" gesehen, sie wuchs aus dem Boden nach dem „Sohn der Wildnis", sie schoß in die Höhe nach „Sampiero" und dem „Fechter von Ravenna" und stand weitverzweigt da, als mir vor Jahren das nichtige „Wildfeuer"-Spiel vor Augen kam. Als Theaterdirektor hatte ich keinen Beruf, meine volle Meinung auszudrücken, als Kritiker habe ich die Pflicht, die Wahrheit ganz auszusprechen, wie sie festgeprägt in mir liegt, sei es mir in diesem Augenblicke noch so unangenehm. Das Publikum hat das Recht, vom Kritiker vor allen Dingen Wahrhaftigkeit zu fordern.

Um so erfreulicher ist es für mich, wiederholen zu können: mit dem neuesten Stücke „Begum Somru" hat Friedrich Halm eine bessere Bahn betreten. Hier ist der Inhalt wichtig und lebensvoll, und die Form, welche bei ihm stets von anmutiger Vollendung, kann sich nicht despotisch gebärden. Eine andere Frage ist es freilich, ob ihm der Weg auf neuer Bahn schon gelungen sei.

Eine indische Fürstin (Begum) hat in diesem Stück ein Liebesverhältnis mit dem Engländer Dyce und wird von ihm betrogen. Der ganze Apparat englischer Annexionen in Indien spielt da mit hinein, und Warren Hastings, der englische Chef, schreitet wie das Schicksal näher und näher, bis die Liebeskatastrophe der Begum soweit gediehen ist, daß sie mit der Katastrophe des Landes zusammenfallen kann. Der Landsmann Dyce wird geopfert, die um ihren Liebesglauben betrogene Fürstin tötet sich, das Land verfällt der Ostindischen Kompagnie.

Dieser an sich schon reichhaltige Vorgang wird belebt durch die Liebesintrige des Dyce mit einer Sklavin Schirin und durch die drastische Entdeckung dieser Liebes-Intrige. Die Begum überrascht sie, als sie Arm in Arm in Schlaf

versunken sind, welcher durch ein Opiat hervorgebracht worden ist. Dieser Wendepunkt des Stückes ist — wie sich in Berlin gezeigt hat, — nicht ohne theatralische Gefahr, aber er ist den Landesverhältnissen entsprechend, unter denen das Stück spielt. Ist er überstanden — und im Burgtheater hat er keine Störung verursacht — dann nimmt die Handlung einen wirksamen Fortgang und findet einen angemessenen, nur zu lange zögernden Schluß. Die Umarbeitung des letzten Aktes zu einem tragischen Schlusse ist eine gründliche Verbesserung. Den schlechten Engländer zuletzt auch noch feig und das Ganze ohne eigentliche Katastrophe ausgehen zu sehen, wie es in der Berliner Aufführung der Fall gewesen, konnte nur Mißstimmung erwecken.

Etwas freilich bleibt immer noch zu beklagen: Halm hat den Schritt auf bessere Bahn nur halb getan. Für diese Begum ist im Stoffe alles vorhanden, um eine Frau von tieferem Gehalt aus ihr zu machen. Das hat der Dichter wieder unterlassen. Heimat, Sitte, Land und Staat werden ihr bedroht und entzogen, es ist Gelegenheit geboten, ein reiches Menschenbild in ihr zu gestalten. Sie wirft das alles weg: das alles bedeutet ihr nichts, die Liebe eines nichtswürdigen Patrons ist ihr alles. Da nun aber dieser Patron in allen Beziehungen nichtig, so leidet ihr Wesen tief unter dem Rückschlusse von solchem Geliebten auf die Liebende. Wie wenig bedeutet sie selbst, wenn ein Wicht ihr alles bedeutet. Hier hängt der Autor noch in den Schlingen der alten Vorliebe für Capricen, in der Abneigung vor breiter, gründlicher Gestaltung und verliert dadurch die Größe des Schlusses, welcher im Tode Befriedigung und Erquickung gewähren kann, sobald der sterbende Mensch für einen großen Zweck stirbt.

Trotzdem hielt ich nach der Lektüre „Begum Somru" für eine verdienstliche Arbeit und für ein haltbares Stück. Die Aufführung hat diese günstige Vormeinung nicht bestätigt. Verkörpert auf der Szene treten eben doch dramatische Vorgänge und Personen erst in volles Licht. Es zeigt sich auf der Szene, daß ein Ehebündnis zwischen klingender Romantik und realer Einfachheit nicht so leicht zu bewerkstelligen ist. Alter romantischer Stil und moderner Inhalt widersprechen sich unharmonisch und erzeugen Langeweile. Halm muß diesen Versuch eines Ueberganges eben nur als einen Versuch betrachten, wel-

cher jetzt noch nicht gelungen ist, wohl aber bei neuer Arbeit gelingen kann, sobald der Verfasser sich herzhaft und ganz befreit vom alten Kuhreigen erträumter Welt. Die Figur und Rede eines Warren Hastings zeigt ja, daß er es kann.

Die Darstellung war nicht geeignet, über die Uebelstände zu täuschen. Mit Schrecken hörte ich einen Singsang des Vortrages, den ich gründlich ausgerottet zu haben meinte, und besonders die ersten, träge sich entwickelnden Akte waren eine ästhetische Pein für mich. Herr Gabillon, bei höherer Rede stets in Gefahr, den Boden unter sich zu verlieren, schwebte gleichsam in den Lüften. Das war doppelt gefährlich für diesen Dyce, welcher so ganz und gar dem ärgsten Realismus zugehört und welcher unerträglich wird, wenn er flötet und säuselt.

Freilich ist die Aufgabe dieser Rolle eine sehr schwere und undankbare für den Schauspieler, sie kann aber sicherlich nur gelöst werden, wenn der Darsteller sich sorgsam frei hält in seiner Rede von falscher Musik der Romantik. Ich kann auch Fräulein Wolter nicht freisprechen von dieser singenden Unart, namentlich in den ersten drei Akten. Auch für mich sprach sie oft griechisch, und ich mußte mir's übersetzen, wenn der Satz zu Ende war. Im vierten Akte rettete sie allerdings die Ehre des Abends und gewann sich die lobende Zustimmung des ganzen Hauses. Aber ich bin dadurch nicht zu täuschen. Die Gewalt, welche sie da ausübte, ist die Gewalt ihres tragischen Naturells, nicht die Macht ihrer Kunst. Auch in diesem mächtigen Ausbruche, welchen ihr der Dichter als Bravour-Arie in die Hand gegeben, kamen künstlerische Schwächen zum Vorscheine, und was dem Ausbruche folgte bis zum Schlusse des Stückes, ermangelt der nötigen Abwechselung, der klaren Fassung. Hier hat ihr die dramaturgische Leitung gefehlt; denn sie kann es, sie kann die Abwechselung und Fassung gewinnen, wenn sie aufmerksam gemacht wird. Für den Erfolg des Stückes war überhaupt viel zu gewinnen, wenn bei der Inszenesetzung gekürzt und zusammengerückt worden wäre. Das wird freilich dem Autor selbst immer schwer.

Ganz rein als Vertreter des Realismus war Herr Lewinsky; er erfüllte seine Aufgabe ganz und gut. Die Besetzung der zweiten Rollen war nicht durchwegs vorteilhaft. Frau Gabillon einen Knaben spielen zu lassen, welcher von seinen

Kindeslippen zu sprechen und welcher einen erhöhten poetischen Zustand anschaulich zu machen hat, war ein Mißgriff. Das liegt nicht in ihrem Bereich und macht sie nichtig oder nötigt sie zur Manieriertheit.

Die äußere Inszenesetzung war opulent. Das ist in der Ordnung, da die Theaterkasse durch ein glückliches Jahr gefüllt ist. Es war nicht in der Ordnung, daß sich das Burgtheater bei schmalem Budget so oft einschränken und das Notwendige sogar unterlassen mußte.

Die Aufnahme des Stückes von seiten des Publikums war offenbar durch Parteiung getrübt. Man zischte, sobald ohne einleuchtenden Grund applaudiert wurde, und man applaudierte, um das Zischen zurückzuweisen. Nur Fräulein Wolter erhielt alle Ehren des Abends uneingeschränkt.

---

21) „Eine Gewissensfrage", „Der Herr Studiosus", „Sie hat ihr Herz entdeckt".

Am 13. November zum ersten Male: „Eine Gewissensfrage" — „Der Herr Studiosus" — „Sie hat ihr Herz entdeckt".

Den besten Ruf hat diejenige Frau, von welcher man am wenigsten spricht. So sagte man einst; heutzutage findet auch das Widerspruch.

Seit beinahe zwei Monaten macht das Repertoire des Burgtheaters auf den obigen Ruf einer besten Frau verschämte Ansprüche. Man hat ein paar Tage über „Begum Somru" gesprochen, sonst ist keine weitere Veranlassung eingetreten. Und doch sind wir im Spätherbste. Weder eine Neuigkeit, noch eine der Rede werte Inszenesetzung ist uns armen Kritikern gewährt worden. Und wir leben doch nur von solchen Geschenken, die wir geistreich undankbar bis aufs Unterfutter visitieren, um ihnen irgend etwas Uebles nachzusagen.

Trauriges Handwerk der Kritik, zu welchem sie nicht verurteilt zu sein braucht, und zu welchem sie sich selbst so bereitwillig verurteilt.

Die Kritik kann und soll schaffen helfen, und sie tut das auch wohl hie und da, aber herzlich selten. Vermag sie's über sich zu gewinnen, eine Hilfswissenschaft zu sein oder eine Hilfs-

kunst, dann ist sie der schätzenswerteste Freund auf Erden, dann nützt sie der Literatur und dem Theater außerordentlich.

Die Witzkrankheit verhindert sie zumeist daran. Der Witz hilft nicht gestalten, er hilft trennen. Er ist wohl angebracht bei verzweifelten Kuren, wie das verfeinerte Gift, dessen sich der Arzt bedienen muß; aber für den täglichen, regelmäßigen Gebrauch hat der Witz etwas vom Gifte ohne Arzt. Die witzigen Kritiken mögen willkommen sein, und sie sind es in hohem Grade, wenn sie aus Köpfen kommen, unter denen ein wohlwollendes Herz schlägt, d. h., wenn sie das Gute und Schöne auf scharfe und heitere Weise fördern wollen. Sie sind aber vom Uebel, wenn sie sich Selbstzweck sind, wenn ihnen das Buch, der Dichter oder das Theater innerlich ganz gleichgültig ist. Buch, Dichter und Theater sind dann nur Wetzsteine, an denen man sich selber schärft. Den Wetzstein nützt man ab.

Zu diesem Wetzsteine wird von inhaltsleeren Schriftstellern absonderlich gern das Theater gewählt. Es ist so groß, es hat so viel Seiten! Und der viel besprochene Verfall des deutschen Theaters ist wohl in manchem Betrachte auch darauf zurückzuführen, daß die frivol witzige Besprechung des Theaters den Dichtern, Schauspielern und Direktoren die Belehrung und Aufmunterung entzogen, statt dessen aber die Verspottung als tägliches Brot verabreicht wird. Wenigstens zeigt Frankreich, wo die Kritik ungemein entgegenkommend und aufmunternd spricht, daß die Produktion dort gefördert wird.

Wie stimmt diese Weisheit zu obigem Anfange! Daß unser Burgtheater nicht genug produziere? — Ich will vorbauen, daß mein etwaiger Tadel nicht verwechselt werde mit Gleichgültigkeit gegen das Institut. Mein Herz hängt im Gegenteile an diesem Institute, und wenn mir mitunter ein hartes Wort entschlüpfen sollte, so entstammt das Wort einem ehrlichen Aerger über Unrichtiges, nicht aber einer Geringschätzung oder gar einer Animosität. Gerade weil ich Zeit genug gehabt habe, die inneren Bedingungen des Gedeihens kennen zu lernen, welche das Institut einhalten muß, gerade darum fühle ich mich berechtigt, als Ratgeber öffentlich aufzutreten.

In diesem Sinne drücke ich offen mein Bedauern aus, daß die goldene Herbstzeit, die günstigste Jahreszeit für strenge Produktion im Theater ungenügend ausgenützt worden ist in diesem Herbste. Seit beinahe zwei Monaten nur „Begum Somru“

und nun endlich — drei kleine Stückchen, von denen eines, „Die Gewissensfrage", der bloße Anfang eines Stückes, das zweite, „Der Herr Studiosus", eine mäßige Kleinigkeit, das dritte aber, „Sie hat ihr Herz entdeckt", seiner Trivialität halber kaum zulässig ist fürs Burgtheater. Kleine Ware für die zerstreute Stimmung in der Faschingszeit. Warum nicht Weilens „Drahomira", welche schon Anfangs September angenommen worden — ein ernstes Stück, welches entgegenkommende Sammlung des Publikums braucht? Warum jetzt kleines Biskuit für unseren rechtschaffenen Hunger!

Denn im Herbste kommt das Publikum ausgehungert vom Lande, von Reisen, vom unliterarischen Naturleben im Freien herein in die Stadt und braucht feste Nahrung. Nur zu bald verschmäht es solche Nahrung. Die Zerstreuung bemächtigt sich seiner, und die Sammlung zerstiebt. Deshalb hat das Burgtheater seit achtzehn Jahren diese Herbstzeit immer dazu benützt, schwerwiegende Neuigkeiten zu bringen, oder, wenn diese fehlten, und auch wenn sie nicht fehlten, strenge Stücke in neuer Inszenesetzung zahlreich vorzuführen.

Das ist in diesem Herbste ausgeblieben, und das Burgtheater hat, was noch schlimmer ist für die innere Oekonomie, von seinem Kapitale gelebt, von seinem fundus instructus; will sagen: lange Strecken hin von lauter Stücken, welche kaum einer Probe, noch weniger einer Ergänzung bedürfen, und welche man aufspart für die Zeit der Bedrängnis, für die Zeit, wo man sie interessant verteilen kann, wo man Personal und Bühne zu Vorbereitungen braucht für neue Arbeit. Sechs französische Stücke dieser Kategorie haben wir jetzt in einer Woche bekommen. Und als sei man billigerweise darüber erschrocken, in der nächsten Woche sechs Trauerspiele; herkömmliche, im Repertoire fertig stehende Trauerspiele, für welche wiederum keine Arbeit nötig war. Diese Schmerzenswoche hat glücklich ein Urlaub Sonnenthals unterbrochen. Und nichts von neuer Bedeutung, was den Kenner gereizt hätte, nach dem Michaelerplatze zu wandern, keine wesentliche Neubesetzung oder sonstige Auffrischung, nichts von Reiz, nichts von Gewicht! An Herrn Krastel ist ganz zweckmäßig der Mortimer überlassen worden, und das Publikum hat ihn günstig aufgenommen; „Die Jungfrau von Orleans" hat sich mit neuen Kostümen geschmückt, und Nissels „Wohltäter" ist mit Sonnenthal statt

Fichtners und Förster statt Beckmanns erschienen. Weder das eine noch das andere hat das Gewicht und den Reiz, welche wir in stiller Herbstzeit ansprechen. Wir sind hungrig verblieben.

Zu einiger Entschuldigung dient die längere Erkrankung Herrn Wagners, welcher allerdings in den meisten schweren Stücken beschäftigt ist. Aber er ist doch nicht in allen beschäftigt, und kann, ja muß — denn er geht ins ältere Fach über — in vielen ersetzt werden. Sein Kranksein war leider von vornherein auf längere Zeit angekündigt, und da steht man vor der Frage: Ist der einzelne Schauspieler oder das Stück wichtiger?

Mir ist wohl tadelnd nachgesagt worden, daß ich mich immer für das Stück erklärt. Diesen Tadel verdiene ich. Ich nehm' ihn sogar in Anspruch. Ich hätte also an dem Tage, welcher mir die Ankündigung längerer Krankheit Wagners gebracht, sogleich Rollen von ihm neu besetzt. Ja, die Frage lag jetzt noch schärfer da: „Brutus und Collatinus", ein großes neues Stück, stand in Lebensfrage durch längeres Ausscheiden Wagners. Es war erst dreimal gegeben. Das Publikum hatte es günstig aufgenommen, und die dritte Vorstellung, deren Besuch über die Dauer eines neuen Stückes zu entscheiden pflegt, war voll gewesen. Das Stück hatte den günstigen Spätherbst und eine Laufbahn vor sich, welche es einbürgern konnte. Das ist nichts Geringes. Es vergehen manchmal Jahre, ohne daß ein neues schwerwiegendes Stück eingebürgert werden kann. Bleibt es aber nach der dritten Vorstellung aus, bleibt es gar wochenlang aus, dann ist die Einbürgerung dahin. Im glücklichen Falle findet es nach langer Pause nochmals ein gut besetztes Haus und erneute leidliche Aufnahme, aber der königliche Wuchs des ersten Schusses ist dahin, wie Goethe sagt. Das so spät an die Reihe kommende Publikum ist fast wieder ein erstes Publikum ohne die Spannkraft eines wirklich ersten Publikums; es ist wieder kritisch, ohne hingebend zu sein, es mäkelt. Kurz, nach solcher Pause hat die gewonnene Schlacht der wirklich ersten Vorstellung die fortreißende Wirkung verloren, welche jedem Siege innewohnt. Man bietet also alles auf, solch ein Abbrechen zu verhindern. War das in diesem Falle möglich? Ja, es war möglich. Brutus, die Rolle Wagners, läßt eine Auffassung zu, für welche der Held Wagner in zweite Linie tritt. Sie ist eine Charakterrolle. In den ersten Akten, wo Brutus

den Narren spielt, ganz, im weiteren Verlaufe doch in allen wesentlichen Punkten. In Berlin hat sie deshalb auch Dessoir gespielt. Bei uns also, wenn man nicht die Hände in den Schoß legen wollte, war sie auf der Stelle Lewinsky zu geben. Binnen acht Tagen hätte er sie bezwungen, denn er kannte sie bereits durch Proben, welche sich auf zwei Wochen verteilt hatten; er hatte, wie immer, diese Proben mit großer Aufmerksamkeit beobachtet; er hätte die Rolle, welche ihn von Hause aus interessierte, in einer Woche gestellt, und das Publikum hätte das Interesse gewonnen, eine neue Auffassung der wichtigen Rolle zu vergleichen. Herr Förster konnte die Rolle Lewinskys, Herr Gabillon die kleine Herrn Försters übernehmen, und das Stück war gerettet.

Dies sage ich nicht als Vorwurf für die Direktion. Ich weiß noch nicht, wie es um ihre Initiative steht. Ist sie schwach oder gar nicht vorhanden, dann kann von solchen entschlossenen Maßregeln nicht die Rede sein. Sie gedeihen nicht einzeln, sie müssen in vollem Zusammenhange stehen mit dem ganzen Charakter der Leitung. Initiative haben heißt: schöpferisch vorgehen können. Ob die jetzige Direktion das kann, das müssen wir abwarten und wünschen. Ich habe Obiges nur gesagt, um ausführlich darzulegen, daß die Stagnation der letzten Wochen im Burgtheater nicht unvermeidlich war. Nach vier Wochen ist Herr Wagner wieder aufgetreten als Brutus, und es steht zu hoffen, daß das Stück die verhängnisvolle Pause überwindet.

Zu hoffen steht leider nicht, daß die verlorene Arbeitszeit des Herbstes wieder eingeholt werde. Sie ist unwiederbringlich verloren und wird sich im mangelnden Inhalte unseres Repertoires rächen. Die Neuheit des Theater-Regiments ist eine Entschuldigung, aber freilich kein Trost. Zu hoffen steht aber doch wohl, daß der innere Dienst des Burgtheaters der jetzigen Stagnation entrissen werde. Die Proben können nicht ferner jeder geistigen Aufsicht entbehren und jeder Belebung. Das ging vor zwanzig Jahren, und ging da nicht mehr gut, jetzt geht es gar nicht mehr. Die Vorstellungen, welchen die geistige Vorbereitung fehlt, sinken in ihrer Kraft, und das Theater sinkt mit ihnen.

Die Proben ganz und gar auszulassen, ist freilich noch schlimmer, und es entstehen dann Vorstellungen, wie sie neulich

dem „Fräulein von Seiglière“ und dem „König und Bauer“ widerfahren sind. Es müssen eben Mitglieder, denen das Probieren zuwider und die doch gerade die redlichste Uebung des naturgemäß nachlassenden Gedächtnisses brauchen, unerbittlich zum Probieren angehalten werden. Der Herr General-Intendant hat auch soviel richtig eingesehen, daß so zerfahrene Vorstellungen wie eine ansteckende Krankheit wirken und daß ihnen energisch vorgebaut werden müsse. Er hat strenge Befehle erlassen, daß alles gehalten werden solle, wie unter der früheren Direktion. Das ist wohl recht schmeichelhaft für die frühere Direktion, aber die bloße befohlene Energie wird gemalter Wein bleiben. Beim Theater heißt es: Selbst ist der Mann.

Wer nun dieser auf der Szene herrschende neue Mann werden soll, ist in der letzten Woche an die Oeffentlichkeit getreten. Ein Ober-Regisseur aus Mannheim ist in Vorschlag gewesen, und von einem andern Regisseur geht die Rede.

Da möchte ich doch beizeiten warnen vor einem falschen Zielpunkt. Ein Zwischenglied wird gesucht zwischen neuer Intendanz und alter Regie. Was soll der Mann dieses Zwischengliedes zu tun haben? Er soll in Szene setzen, er soll die Schauspielergesellschaft in unmittelbarem Verkehre dirigieren. Die Besetzung der Rollen aber, die Hauptmacht über Schauspieler, hat er nicht. Wie gelangt er zu der nötigen Autorität? Wiederum nur durch Befehl der Intendanz. Muß dies nicht wiederum gemalter Wein werden? In der Tat, der Mann muß viel eigenes Ansehen mitbringen, sonst wird er, sonst muß er wirkungslos bleiben, und es wird und muß mit ihm eine Anstellung entstehen, welche so und so viel kostet, aber gar nichts nützt.

Ist diese Autorität, ist dieses Ansehen wahrscheinlich für einen Regisseur, welcher von draußen kommt, von einem jener deutschen Theater, deren Spielweise dem Burgtheater untergeordnet ist? Er kommt aus langsamem Tempo, aus mißlichem Ensemble, von einem geduldigen Publikum, dessen Ansprüche recht mäßig sind. Was er findet, ist all seinen Gewohnheiten voraus. Er muß nach — wenn er kann! Wird das ohne Hinken und Stolpern abgehen? Wird dies Hinken und Stolpern von den Schauspielern nicht bemerkt werden? Sind Schauspieler geeignet, Spott und Auslachen zu verschweigen und zu verbergen?

Und haben wir denn Mangel an Regisseuren, welche eines bloßen Ober-Regisseurs bedürftig und gewärtig wären? Denn etwas anderes ist ein sogenannter Direktor nicht, der keine Direktorialbefugnisse hat. Wie dann, wenn unsere Veteranen und deren Nachwuchs finden, daß sie besser in Szene setzen können, als der machtlose Gebieter, welcher von einer untergeordneten Bühne kommt? Wie dann? Und das ist mit Bestimmtheit vorauszusagen. Unsere Regisseure, alt wie jung, sind ja doch aus einer ganz anderen Schule, als in Mannheim oder Stuttgart zu finden ist. Wie dann?

Nein, irgend ein Schauspieler oder Regisseur darf nicht der Zielpunkt sein. Eine geistige Potenz ist unerläßlich, wenn das Theater in seiner Lebenskraft erhalten werden soll unter einer Intendanz, welche auf die Leitung der Schauspieler und auf die Beherrschung der Szene verzichtet.

Daß man überhaupt nach dieser Richtung sucht, wäre ein erschreckendes Symptom, wenn man nicht annehmen dürfte, der neue Intendant wolle zunächst Persönlichkeiten überhaupt kennen lernen und prüfen. Wird in dieser Richtung wirklich gewählt, dann blüht uns die Intendanz-Herrlichkeit Berlins und Dresdens: ein Intendant, der alles bedeutet, und nichts schafft; ein Direktor, der nichts bedeutet und nichts schaffen kann. Betrachten wir uns das Resultat in dem abgestorbenen Schauspiel zu Berlin und Dresden!

Und doch muß der Fund oder die Entdeckung bald gelingen. Denn ein Interim oder ein Interregnum zehrt stets am Marke, und wir stehen im ersten Viertel der Theatersaison, sind also nicht in der Lage zu lavieren.

---

22) „Isidor und Olga."

Wir haben es endlich einmal im Burgtheater mit der vollen neuen Inszenesetzung eines älteren Stückes zu tun. Diese jetzt seltene Auszeichnung ist Raupachs „Isidor und Olga" zuteil geworden, und an einem Sonntage ist dieser feierliche Akt vor sich gegangen.

Sonst hat sich nichts ereignet, was eine Besprechung verdiente. Daher die ungewöhnliche Erscheinung, daß in den öffentlichen Blättern alles übrige von Kunst und Unterhaltungsvorfällen ausführlich besprochen wird und nur das Burgtheater

nicht mehr anders als notizenhaft in Rede kommt. Das wichtigste Theater, welches der Kritik den stärksten Inhalt bieten sollte. Selbst die Darstellung der Egmont-Rolle durch Herrn Sonnenthal, welchem dieser milde Held ganz und gar zusteht, ist nicht erwähnt worden. Ich glaube ein einziges Journal hat berichtet, daß Herr Sonnenthal dem Publikum gefallen und daß in der großen Volksszene ein großes Loch sich ereignet habe. Selbst das Unglück, welches ja selten verschwiegen bleibt, hat keine Posaune gefunden: „Brutus und Coelatinus", das letzte Stück der früheren Direktion und der bisher einzige volle Erfolg dieser Saison, ist von dem Schicksale ereilt worden, welches ich ihm prophezeite, als die neue Direktion die Hände in den Schoß legte bei Wagners Erkrankung — es ist untergegangen, und es hat nicht einmal eine Leichenrede, sonst eine so beliebte Form, erhalten.

Woher diese Schweigsamkeit? Sie ist weder zufällig noch absichtlich. Sie entsteht aus demselben Grunde, welcher die Abonnenten beunruhigt und das alte Stammpublikum des Burgtheaters während der besten Theaterzeit daheim läßt in seinen zehn Pfählen. Das Repertoire interessiert nicht. Es interessiert wenigstens nicht den alten Burgtheatergänger. Die Neuigkeiten haben bestrittenen oder nur äußerlichen Erfolg gefunden, sie locken also die alten Kenner nicht, welche etwas „Reelles" wollen für ihre Aufmerksamkeit und für die häusliche Besprechung, sie locken nur etwa die Neugierde, welche doch auch im Vorbeigehen das neue Stück gesehen haben will. Und diese neugierige Menge findet jetzt leichter Platz seit der preiswürdigen Unparteilichkeit, welche dem Billettverkauf widerfahren ist, und seit das Stammpublikum nicht mehr so eifrig zudrängt wie früher. Trügen nicht alle Zeichen, so vollzieht sich ein gründlicher Wechsel im Personal des Publikums, und die bloß Neugierigen erhalten die Oberhand.

Das Schauspiel im Berliner Hoftheater ist uns mit solchem Wechsel vorangegangen und jetzt erst — nach Jahren! — treten die unheilvollen Folgen schreiend zutage. „La cohue", wie die Franzosen sagen, füllt eine Zeitlang die Theater, aber solche wüste Menge verflacht das Schauspiel und zerstört es endlich in seiner höheren Natur. Die Gebildeten in Berlin haben sich seit Jahren vom Besuche des Schauspiels entwöhnt, weil sie dort keine geistige und künstlerische Nahrung mehr fan-

den; die bloß Neugierigen und die Fremden haben es angefüllt, und das Resultat ist jetzt — ein verflachtes und zerstörtes Schauspiel, über welches man Zeter schreit.

Ein großes Stammpublikum hat wohl auch einige Uebelstände: es zieht Vorurteile groß und wird mitunter eng in seinem Urteil, ja, es wird im üblen Falle exklusiv. Aber seine Vorzüge sind weit überwiegend: es bildet feste Schranken des Geschmacks, es bildet dadurch Dichter und Schauspieler, es bildet einen Staat im Theater.

Zuweilen mag es gut und nötig sein, diesen Staat zu reformieren, aber es ist tief verderblich, ihn aufzulösen. Das Burgtheater ist zum großen Teile darum ein erstes Theater geblieben, weil es durch lebhafte Teilnahme des immer erneuten Stammpublikums seinen Theaterstaat erhalten hat. Zerbröckelt sich, wie es jetzt den Anschein hat, dieses Stammpublikum, dann tritt leise und unscheinbar eine große Gefahr an den guten Bestand des Burgtheaters. Die Zerbröckelung aber beginnt ersichtlich wegen des reizlosen Repertoires. Darum hat die Kritik der jetzigen Repertoirebildung gesteigerte Aufmerksamkeit zu widmen.

Woher entsteht die Reizlosigkeit? Mit Ausnahme der paar Neuigkeiten — welche sich allerdings etwas zu breit machen im Verhältnisse zu ihrem Werte und ihrer Aufnahme — enthält das Repertoire ja doch eigentlich nur Stücke, welche früher dem Publikum willkommen waren. Ja, aber auch das Willkommene muß zur rechten Zeit kommen, muß nicht zu oft kommen, muß nicht allein kommen. Lange nicht Gesehenes muß sich dazwischen stellen, um frischen Anteil zu wecken. Berlin hat sich jahrelang gewöhnt, fünf bis sechsmal in der Woche klassische Stücke zu bringen. Was hat es damit erreicht? Es hat die klassischen Stücke abgenützt und trotz klassischen Inhalts die Aufmerksamkeit des besten Publikums verloren. Man kann und will bei seiner Mahlzeit nicht fünfmal hintereinander festes Fleisch essen, man braucht Zwischenspeisen, man braucht Abwechselung. So geht es dem Appetit in jeder Bedeutung des Wortes. Und vor allen Dingen, das Publikum muß angeregt werden! Es muß veranlaßt werden, oft sein Urteil geltend zu machen, denn dadurch vorzugsweise wird es belebt und bleibt im Banne des Theaters. Endlich, das Publikum muß eine schaffende Kraft wittern in der Bildung des Repertoires. Dadurch wird es in-

teressiert, sei's zu Widerspruch, sei's zu Beifall. Es lebt alsdann, und wenn das Publikum lebt, dann beleben sich auch die Schauspieler, dann findet das Ganze eine Entwickelung, und dann geht, wenn auch nur Manches gelingt, das Ganze vorwärts.

Ist dies jetzt der Fall? Ich nehme Anstand, Nein zu sagen, und Ja sagen kann ich nicht. Es fehlt gewiß nicht an gutem Willen; ist ja doch die Hölle mit guten Vorsätzen gepflastert. Aber die Mittel und Wege sind kaum die richtigen, und was mehr als alles sagt: der schaffende Drang ist dem Anscheine nach flau und zaghaft.

Bei den Mitteln und Wegen denke ich an den vorherrschenden Einfluß der bejahrten Mitglieder. Er ist gewiß nicht gering zu schätzen, und nach Seiten der Vorsicht und Rücksicht und Umsicht mit großem Vorteile zu benützen. Aber wehe dem Direktor, welcher diesem Einflusse sich ganz hingibt! Er verfällt unrettbar in Restauration und Reaktion. Denn in der Vergangenheit liegen die Erfolge und Ideale des bejahrten Schauspielers, und er ist mißtrauisch gegen alle neuen großen Aufgaben, weil er die abschwächende Kraft der Jahre empfindet, weil er sich deutlich oder undeutlich eingestehen muß: du bist also solcher Aufgabe nicht mehr gewachsen! Und weil der natürliche Egoismus hinzusetzt: Halte sie also fern, diese Aufgabe, zunächst fern für dich, in zweiter Linie aber auch fern für jeden Kollegen! Denn es lehrt ebenso die Naturgeschichte der Schauspieler, daß sie ihren Kollegen nicht gönnen, was sie selbst nicht vermögen.

Bei der Zaghaftigkeit im schaffenden Drange ferner denke ich an meine eigene Erfahrung. Wie oft war ich flau und zaghaft! Es ist ja viel bequemer, nur kleine Schritte zu machen, und sich nicht auszusetzen. Man fällt dann nicht so leicht. Aber wehe dem Theater, dessen Direktor sich also sicherstellen will! Sich stellt er sicher, aber sein Theater stellt er in den Schuldturm. Ein Theater mit furchtsamem Direktor kommt unfehlbar ins Stocken; es wird ein stehendes Gewässer; es versumpft. Ein Theaterdirektor, welcher nicht wagt und immer wieder wagt — der soll Schafe hüten und Flöte blasen. Wo gibt's eine Schöpfung ohne Wagnis! Und was ist heutigentags ein Theater ohne immerwährende Schöpfung! Die Zeit ist hin, wo Bertha spann, heute spinnen die tausend Maschinen mit

Billionen Spindeln und Rädern; heute trachtet Staat und Bürger allüberall danach und früh und spät, wie man arbeiten, hervorbringen, schaffen und erzeugen könne, heute sind die Geister und Herzen in unerschöpflicher Tätigkeit — und das öffentliche Schauspiel, welches ein Spiegelbild sein will für seine Zuschauer, es könnte heute bestehen, es könnte Anteil finden oder gar Beifall, wenn es unfruchtbar bliebe?! O, geht doch! Wem ist das weißzumachen?! Man kann heute kein Theater gedeihlich führen, wenn man nicht Tag und Nacht trachtet und trachtet, wenn man sich nicht aussetzen will, wenn man das Wagnis fürchtet. Nein. Man hat nur die Wahl: entweder jeden Monat einmal seinen Kopf daranzusetzen oder langweilig zu werden, und in letzterem Fall allerdings später, aber elend zu sterben. Nebenher und mit leidlichem Behagen kann man heutigentags ein Theater nicht dirigieren.

Nun, ich sehe lächeln über diese exaltierte Schilderung eines Theaterdirektors. So gefährlich nimmt man's nicht, das Repertoire ist auch für billigeren Preis abwechselnd zu machen. Zunächst also durch eine Inszenesetzung von „Isidor und Olga". Das Stück heißt in unserer Literaturgeschichte: „Das Knutenstück". Die Wiederaufnahme desselben wurde mir schon im vergangenen Frühsommer zugemutet. Ich schüttelte den Kopf. Nicht, weil ich dem Versuche abgeneigt wäre, ältere, lange übergangene Stücke wieder zu probieren, keineswegs. Nur der Geschmacksrichtung wegen schüttelte ich den Kopf. Ein harmloses, unbedeutendes Stück sogar, welches noch Unterhaltung verspricht, scheint mir ratsamer für einen Versuch, als ein stärkeres Stück, welches positiv einer überwundenen Geschmacksrichtung angehört. Ein geschmackswidriges Stück verwirrt die Maßstäbe des Urteils, es verwildert das Publikum.

Man hat für die erste Aufführung einen Sonntag erwählt, und das ist bezeichnend. Der Gedanke liegt nahe, das Sonntagspublikum werde mit seinen stärkeren Nerven nicht so empfindlich sein, um die Marter des Themas zurückzuweisen, und der grobe Kern des Stückes werde unbehelligt wieder Boden fassen können . . . .

Die Vorstellung bestätigte mein Kopfschütteln. Selbst der Sonntag hatte dem kleinen Zettel — man hat Sonntags wenig Vertrauen, wenn nur wenige Personen spielen — und dem alten vergessenen Trauerspiele keine große Teilnahme ge-

schenkt, das zweite Parterre war hohl, die Galerie dünn besetzt. Und doch kamen nur von dort die geringen Beifallszeichen für Anstrengungen der Schauspieler; die ganze Mitte des Hauses schwieg den langen Abend und wurde erst geräuschvoll, als die beiden Liebhaber sich endlich gegenseitig auf offener Bühne totschossen. Es war ein Geräusch, welches sagen will: Auch das noch! und welches ein unmittelbares Aufstehen von den Sitzen zur Folge hatte. Dies aber wollte sagen: Genug! Die arme Olga mußte nun ihre Klagen in die Unruhe hinein sprechen. Man hat nicht viel davon gehört, denn nach alter Wiener Unsitte — unglaublich bei einem sonst gegen die Darsteller artigen und höflichen Publikum! — entfernte sich das Sperrsitz-Publikum offenbar mit dem festen Vorsatze, nicht wiederzukommen. Kurz, die Wiederaufnahme des „Knutenstückes" hatte keinen Erfolg; Zeit, Arbeit und Kosten sind verloren. Es war sogar eine neue Dekoration daran gewandt, ein hübsches Zimmer im russischen Stile. Dies Zimmer ist freilich ganz besonders angebracht in einem Schlosse, welches wir im vierten Akte vor Augen sehen und welches akkurat so aussieht, wie die Schlösser bei uns aussehen. Die Gärten um dieses Schloß sind auch doppelten Stils: im dritten Akte englisch, von wunderbarer Ueppigkeit des Baumwuchses für das Land der Birken, im zweiten Akte französisch im Le Notreschen Geschmacke.

Gespielt wurde das Stück nicht gut. Das kann den meisten Schauspielern nicht zur Last gelegt werden, es ist die Schuld des Dichters. Er hat alle Rollen mit philosophischem Schwulst überladen, und er knickt die Charaktere im Laufe der Entwickelung sämtlich. Dagegen kann der Schauspieler nicht aufkommen. Die Regie nur hätte durch große Striche nützen können. Zudem war einem so jungen Schauspieler, wie Herrn Hartmann, der gesetzte Liebhaber — acht Jahre älter, als der Liebhaber Herrn Krastels aufgebürdet worden, von Anfang bis zu Ende die Rolle Herrn Sonnenthals. Herr Hartmann wehrte sich nach Kräften, aber die letzte, unerwartete Offenbarung der Rolle erschwert den Sieg zu empfindlich. Da hat der unglückliche Isidor einen Qualm von verdrießlichen Philosophemen vor seiner Olga ausgestoßen, vor derselben Olga, welche ihm soeben ihr ganzes Leben geopfert hat. Diese widerwärtige Offenbarung seines Charakters zerstört alles, was die Rolle sich an Teilnahme erobert hat. Glücklicher war Herr Krastel, welcher

dem leidenschaftlichen Fürsten Wolodimir ein lebhaftes Aufgebot von Leidenschaftlichkeit zuwendete und dafür einige Male applaudiert wurde. Aber auch diese Rolle verlangt einen schon länger geübten Schauspieler, obwohl es selbst diesem nicht gelingen würde, die Aeußerungen des Fürsten im letzten Akte glaublich zu machen. Da bedauert er plötzlich, daß er nicht seinem Vorsatze der Entsagung gefolgt sei: Von diesem Vorsatze aber haben wir vier Akte hindurch nicht das mindeste erfahren, im Gegenteile haben wir ihn wild jede Entsagung von sich weisen sehen. Er muß hinter den Kulissen andere Gedanken gehabt haben.

Auch die Olga entspricht dem Naturell Fräulein Bognars nur in einigen Wendungen. Es ist, als ob die Stücke solcher Art auch die Schauspieler ihrer Zeit brauchten. Fräulein Sophie Müller mag eine Olga, Herr Löwe ein guter Fürst gewesen sein. Für die heutigen Schauspieler haben diese widerspruchsvoll geführten Aufgaben etwas Fremdes und Lebloses.

Die beste Rolle des Stückes und die Grundlage desselben ist die des Ossip, vor vierzig Jahren eine gesuchte Gastrolle. Diesem Umstande verdanken wir den mißlichen Versuch, dies seit fünfundzwanzig Jahren ruhende Stück wieder zu beleben. Herr Löwe hat gewünscht, diese früher von Anschütz dargestellte Rolle zu spielen.

Daß Schreyvogel diesen Ossip Anschütz gegeben, deutet auf den richtigen Schwerpunkt, welcher in der Rolle liegt. Der Schmerz um die ihm entrissene Axinia ist der Boden, aus welchem seine Bosheit erwächst. Dieser Schmerz muß tief und echt sein, wenn das Stück einigen Beistand haben und wenn die Rolle des Ossip nicht monoton werden soll. Dies ist nicht Sache Herrn Löwes, er weint und lacht äußerlich und verflacht diesen Ossip total. Dadurch wird dem Stücke auch noch der Boden ausgeschlagen. Von sichtbarem Eindrucke, wenn der von ihm verfolgte Isidor das Grab Axinias besucht hat und ihr Andenken feiert, ist nichts zu merken, als ein leerer Schrei; jegliche Folge dieses wichtigen Eindruckes fehlt, jegliche Abstufung in der Charakteristik fehlt, und ein gewandtes Komödienspiel kann für diesen Grundmangel nicht entschädigen. Man wird des eintönigen Patrones satt. Und somit verliert man auch noch das einzige Interesse, welches heutigentags etwa noch entschädigen könnte für dies Trauerspiel, das Interesse an einem eigentümlich zusammengesetzten Charakter.

23) „Drahomira."

Gestern, am 30. Dezember, ist „Drahomira", Tragödie in fünf Akten von Joseph Weilen, zum ersten Male im Burgtheater aufgeführt worden.

Weilen hat bis jetzt drei Stücke gebracht: „Tristan", „Der arme Heinrich", „Edda" und ein Festspiel „Am Tag von Oudenarde". Er hat sich immer in historische Kleider gehüllt. Tristan ist wenigstens literarhistorisch als Held eines alten Gedichtes, der arme Heinrich desgleichen als alter Dichter. Näher kam er unserer Zeit in der „Edda". Da ist dreißigjähriger Krieg; aber es ist eine Seitenpartie dieses Krieges im abgelegenen Friesland, und absonderliche Sitten werden benützt zu abliegendem Thema. Am nächsten kommt uns Prinz Eugen im „Tag von Oudenarde", und da weht auch Luft von unserer Lebensluft. Das ist jedoch nur eine Skizze, gleichsam nur eine Andeutung.

Je näher er uns kam in der Zeitlage seiner Stoffe, desto lebendiger wurde die Theaterwirkung; ja, so viel ich weiß, war er jetzt auf dem Wege, einen Stoff wie Law aus der französischen Geschichte des vorigen Jahrhunderts zu bearbeiten. Er ist davon abgegangen und erscheint plötzlich mit „Drahomira", welche wieder weit zurückgeht, bis zum Kampfe zwischen Heidentum und Christentum in Böhmen zurückgeht.

Ich hörte es nicht ohne Besorgnis, als er mir im vergangenen Frühherbste das Stück brachte, daß der Titel so fern historisch lautete.

Der Verstand sagt ihm offenbar: Such' und bearbeite Stoffe, welche den heutigen Menschen naheliegen, in ihren Gedanken und Empfindungen; aber das Talent, welches er dafür anstrengt, flüstert nach einiger Zeit: Das liegt dir ferner als jene ferne Welt, oder, mit gröberen Worten ausgedrückt: Das ist dir zu schwer.

Er gehört bis jetzt zu der Reihe von dramatischen Schriftstellern, welche — bewußt oder unbewußt — geschichtlicher Anhaltspunkte und Handreichungen nicht entbehren können für die Erfindung.

Ist dies nicht am Ende eine irrtümliche Schüchternheit solcher Autoren? Niemand kann der Vorlagen und Anhaltspunkte entbehren für dramatische Erfindung; auch derjenige nicht, welcher moderne Stücke schreibt. Auch das frei er-

fundene Stück heutigster Zeit kann nicht ohne Anhaltspunkte im Sinne und Gedächtnisse des Autors entstehen. Sie sind nur dünner und schwächer, und man nennt sie gerne nur Anregungen. Anhaltspunkte sind sie aber auch. Ohne diese entsteht phantastische willkürliche Handlung, welche die Bühne nicht verträgt.

Es fragt sich aber nur, wie stark müssen diese Anhaltspunkte sein, um das Talent hinreichend zu stützen? Oder richtiger: wie stark muß das Talent sein, um mit geringen Anhaltspunkten einen selbständigen Organismus zu gestalten?

Und da liegt der Hase im Pfeffer. In dieser Frage scheiden sich die Lager unserer Dramatiker. Die Geschichtlichen leben von erlernten Stoffen, die Modernen von erdichteten. Jene leben, wenn sie kein großes Talent haben, ein schweratmiges, geringes Leben. Sie pochen auf Würde, weil sie eine respektable Amtstracht von Gelehrsamkeit tragen, und bringen dadurch mitunter ihre Stücke auf die Szene. Die kleinen Hoftheater sind ihre Domäne; diese Institute brauchen doch einigen Ruhm und verkünden jeweilig, daß sie wiederum ein beachtenswertes Talent mit einem würdigen Stoffe dem höheren Publikum vorgeführt. Auch die Landsmannschaft spielt mit. Die vaterländischen Dichter der kleinen einzelnen Vaterländer arbeiten emsig in diesem Bergwerke und pochen auf patriotisches Anrecht. Man gewährt es ihnen alljährlich in den kleineren wie in den mittleren Residenzen. Jede dieser Residenzen hat einen oder mehrere historische Dramatiker und behandelt sie „mit Achtung“. Selbst erste Bühnen konnten sich lange nicht davon frei erhalten, obwohl sie recht gut wußten, daß sie damit taubes Gestein klopften. Nirgends ist das so Stil, als in Deutschland. Gymnasium, Universität und schöngeistig-historische Studien bilden die Grundlagen für unsere Legion von historischen Stücken. Ob auch Talent? Das steht den Leuten in zweiter Linie.

Ich bin unsicher, ob man streng darüber absprechen soll. Es hängt diese alte Mode nahe zusammen mit unseren mannigfachen Stammgeschichten, mit unserer germanischen Pietät und mit unserem historischen Ernste, es steckt mancher gute Kern in diesen bemoosten Schalen.

Für die Bühne ist diese alte Mode der historischen Fabrikation nicht vorteilhaft. Sie fristet den Dilettantismus, sie

täuscht über wahrhafte und notwendige Kraft eines Talentes, sie beschäftigt scheinbar ernst und doch unfruchtbar die unzureichenden Talente, und sie hemmt Publikum wie Schauspieler. Die Schauspieler müssen an eigentlich leblose Figuren Zeit und Kraft verschwenden, und das Publikum wird erkältet in seiner Teilnahme am Theater, wenn es oft anspruchsvolle, sogenannte historische Stücke ansehen, ja respektieren soll und doch keinen wirklichen Eindruck erhält. Das macht ein Publikum mißtrauisch, mißmutig und kopfscheu, will hier sagen theaterscheu.

Länder, in denen das Theater blüht, sind ganz frei von diesen Studien, welche auf der Bühne selbst gemacht werden. In Frankreich zum Beispiel habe ich historisch-dramatische Manuskripte gelesen, welche in guter Fassung weit über die Mehrzahl unserer historischen Dramen hinausragten und nach unseren Begriffen ganz gute, darstellbare Stücke waren, aber doch keine Bühne finden konnten zur Aufführung. Warum? Sie sind doch nicht lebensvoll und mächtig genug, um ein Publikum ganz zu erwärmen, und deshalb gibt man sie nicht. Für einen möglichen succès d'estime arbeitet dort kein Theater.

Das ist gewiß auch ein Uebelstand. Er entsteht aus einer Hauptstadt, welche allen Ton angibt, welche als große Stadt halb gelehrte Ansprüche an das Theater nicht gestattet, welche ein- für allemal von den Theatern unmittelbares, ganzes Leben verlangt. Neben solcher Despotie sind unsere kleinen Residenzen wohl nicht zu verachten. Sie geben Gelegenheit zur Erprobung oder zur Uebung für junge Talente, zum Versuche mit abliegenden und doch hie und da besonderen Stoffen. Je mehr wir uns zentralisieren, desto geringer wird diese Möglichkeit. Ich will das nicht als einen literarischen Vorteil bezeichnen, aber ich will unseren jungen Arminius-Dichtern nur andeuten, daß auch ihnen eine neue Zeit vor die Quartiere rückt, und daß sie sich nicht fernerhin so gar weltunläufig gehen lassen dürfen mit Dramatisierung historischer Absonderlichkeiten. Die großen Hauptstädte sind ihnen schon seit einem Jahrzehnt abhanden gekommen, und es hilft nichts, die Direktionen zu beschuldigen, denn die Direktionen sind darin gar nicht so unabhängig, wie es aussieht. Das Publikum nötigt sie, Stücke zu vermeiden, welche höchstens einen succès d'estime eintragen.

Kurz, die historische Dramatik ist auch in Deutschland an einen Wendepunkt gedrängt. Sie muß vorsichtiger in ihrer Wahl werden, sorgfältiger und besonders prägnanter in ihrer Ausführung. Als Germanen werden wir immer eine tiefere Neigung bewahren für historische Schilderung, als die romanischen Völkerschaften; aber der Realismus der Zeit hat auch uns berührt, auch wir entfernen uns von den verschwommenen Umrissen.

Dieser Zug der Zeit verschont aber auch die Modernen, die frei Erdichtenden nicht. Diejenigen, welche phantastisch komponieren, welche soziale Zukunftsstücke machen, geraten in einen anderen Grundirrtum. Dafür ist das Theater nicht der Spielraum. Das Theaterpublikum spekuliert nicht, es ist nicht geistreich, es kann nichts brauchen, was es nicht schon kennt, das heißt in seinen Grundbedingungen kennt. Zustände, welche noch nicht dagewesen, welche der Zuschauermenge nicht bis auf einen gewissen Grad geläufig geworden sind, bleiben auf der Bühne absolut unwirksam. Denn das Theaterpublikum ist ein Durchschnitt dessen, was bereits vorhanden ist.

Mehr denn je hat also der Theaterdichter reiflich seinen Standpunkt zu wählen, von welchem aus er schaffen will und soll. Die bloßen Studenten des historischen Dramas genügen ebenso wenig mehr, als die dramatischen Studenten der Zukunft.

Weilen sucht ersichtlich diesen Standpunkt. Er sucht ihn verständig, denn er sucht ihn im Einklange mit seinem Vermögen. Die Welt des Law hat seinem Talente nicht Arme genug geboten, da ist er zum Jambus der Historie zurückgekehrt, welcher ihm sicherern Anhalt bietet. Ist er nun bis zu seiner „Drahomira“, also bis zum Heidentume, gar zu weit zurückgegangen? Dies ist die Frage.

Ein heutiger Dramatiker, Melchior Meyr, von welchem ein „Herzog Albrecht“ — das Thema der Agnes Bernauerin — auf dem Burgtheater gegeben worden ist, hat soeben einen Band „Dramatische Werke“ herausgegeben. Darin ist ein mittelalterliches Schauspiel „Mechthilde“, ein Sapphostoff, und ein ganz modernes Stück enthalten: „Wer soll Minister sein?“ Letzteres ist von geistvoller, überraschend einfacher Haltung. Man sieht aus beiden, daß der Verfasser einen guten Zugang sucht zur Bühne, und eine beigegebene Einleitung entwickelt

bemerkenswerte Gesichtspunkte über die Wahl dramatischer Stoffe und über die notwendige Behandlung derselben. Es ist darin ein Teil der Antwort gegeben auf die Frage: ob Weilen mit der Wahl des „Drahomira"-Stoffes zu weit zurückgegangen sei. Meyr sagt:

„Kein historischer Vorgang, in welchem poetischen Spiegelbilde er auch erscheinen möge, kann uns für sich ergreifen, wie wir im Theater ergriffen sein wollen. . . . . Die Geschichte ist Wirkung; wir wollen zu ihr das wirkende Prinzip. Sie ist Sache; wir wollen zu ihr die Ursache — die Hauptsache! Und diese Hauptsache wollen wir als solche in Szene treten sehen. . . . . Wer den Akzent legt auf das Historische, der verleitet zu dem Irrtume, als ob der Dichter schon in treuer (wenn auch poetisch treuer) Wiedergabe desselben auf der Bühne mächtige Wirkungen hervorbringen könne. Das Material der Geschichte ist Nebensache; es hat zu d i e n e n, und der Dichter hat frei darüber zu schalten."

Das ist nun gewiß alles recht gut und wahr. Aber wenn das alles beobachtet wird, bleibt noch die Hauptsache übrig, und Melchior Meyr wird gewiß zustimmen, die Hauptsache ist — das Talent. Dies können wir nicht lehren, und um das Talent wird sich's in letzter Entscheidung immer handeln bei neuen Stücken.

Joseph Weilen hat die obigen Grundsätze Meyr's in seiner „Drahomira" nicht übersehen und nicht verletzt. Er hat die Grundfrage seines Stückes lebensvoll behandelt und hat darin Talent entwickelt. Die Frage um Heidentum und Christentum ist auch keineswegs veraltet. Die Religionsfrage veraltet nie, so lange es Menschen gibt; denn die Menschen brauchen Religion zur Lebensluft ihrer Seele; sie sänken unter sich selbst, wenn sie das religiöse Bedürfnis unterdrücken wollten.

Die Worte Heidentum und Christentum sind ja nicht historisch wörtlich zu nehmen, und Weilen hat sie auch nicht so wörtlich genommen. In den Falten dieser Worte liegen Gedanken und Wünsche, welche noch heute wie vor tausend Jahren die Menschen bewegen. Wir feiern heute ein Neujahr. Steht für dieses Neujahr auf unserer Tagesordnung keine Frage, welche an das Thema vom Heidentum und Christentum streift? O ja! werden wie viele rufen, und werden auf Rom zeigen. Die einen in diesem Sinne, die andern im entgegengesetzten.

Die einen sagen: das moderne Heidentum bedroht dort das ehrwürdige Christentum. Die andern rufen: im Gegenteile! Das Christentum soll befreit werden von heidnischem Schutte, der sich angehäuft hat auf christlichen Grundlagen. Kurz, dies Thema Weilens kann uns alle noch ganz intim beschäftigen.

Wie hat er's angefaßt, wie hat er's ausgeführt?

In Prag ist der regierende Herzog gestorben. Er ist als bekehrter Christ gestorben und hinterläßt eine Witwe, Drahomira, welche Heidin geblieben und ihm dadurch entfremdet worden ist. Er hinterläßt ferner eine Mutter, Ludmilla, und einen unmündigen Sohn, Wenzeslaw. Ludmilla, eine eifrige Christin, hat diesen Wenzeslaw zu christlicher Erziehung in der Hand. Sie verweigert die Auslieferung dieses Sohnes an seine Mutter Drahomira. Ludmilla ist leidenschaftliche Christin, wie Drahomira leidenschaftliche Heidin ist, und so stehen in diesen zwei Frauen die Gegensätze vor uns, welche das Stück bewegen. Die Heidin hat das natürliche Anrecht auf ihren Sohn und steht auf dem wohlbegründeten Vorwurfe gegen christliche Unbill, welche ihr den Sohn raubt. Die Christin beruft sich leidenschaftlich auf die hohen Grundsätze des Christentums, welche man nicht preisgeben dürfe an eine heidnische Mutter, denn diese Mutter würde den christlich erzogenen Sohn, den künftigen Regenten, mit ihrem Heidentum verderben.

Das Thema ist gut und bedeutend. Weilen zeigt auch, daß er im Verhältnisse zu seinen früheren Stücken große Fortschritte gemacht hat: die Komposition des Stückes ist folgerecht gegliedert und lobenswert.

Der Gang ist folgender: Drahomira verlangt die Krone, welche ihr gebühre, bis ihr Sohn mündig geworden. Ludmilla entschließt sich, das zuzugestehen, wenn Drahomira Christin werden wolle. Nein! entgegnet diese. Das Volk hält, wie sie meint, zu ihr, und mit Hilfe des Volkes hofft sie die Herrschaft zu behaupten. Es zeigt sich aber, daß sie den untersten Teil des Volkes für sich hat; der größere und bessere Teil geht über zu Ludmilla. Diese siegt, und Drahomira wird verbannt. Sie will sich fügen, sie verlangt nur ihren Sohn. Der wird ihr verweigert, und nun fühlt sie sich zum Aeußersten berechtigt: sie gibt den Befehl, Ludmilla zu töten. Das geschieht. Die sterbende Ludmilla — segnet sie. Dieser große

Gedanke des Christentums vernichtet den Lebensmut Drahomiras, und da sie schließlich ihren Sohn wahrhaft auf der christlichen Seite sieht, und da ihr überzeugend dargetan wird, daß Ludmilla auf dem Wege der Versöhnung zu ihr gewesen sei, sie also die Gegnerin ungerecht habe töten lassen, so verzweifelt sie und endigt selbst ihr Leben.

Die Theaterwirkung des Stückes beruht vorzugsweise auf den Kräften der Schauspielerin, welche die Drahomira zu spielen hat. Diese Kräfte werden ungemein in Anspruch genommen, denn die Rolle verlangt fünf Akte hindurch fast ununterbrochene Ausbrüche der Leidenschaft. Fräulein Wolter wurde dieser gewaltigen Aufgabe fast durchgehends gerecht; selbst die ihr leider oft anhängenden Schlaffheiten der Rede kamen selten zum Vorschein. Der ganze Vortrag war klarer und reiflicher abgestuft, als zum Beispiel in ihrer letzten großen Rolle, der Begum Somru, und daneben fand sie doch alle hinreichenden Akzente stürmischer Leidenschaft, ja unter ihnen eine Aeußerung genialer Ueberlegenheit, welche von unserem so rasch auffassenden Publikum mit stürmischem Applaus begrüßt wurde.

Warum sie die Trauer um den eben verstorbenen Gatten so arg verleugnete, daß sie rot und blau erschien, ist unbegreiflich. Es war ein Mißgriff der Kostümierung. Sollen etwa die Heiden keinen Kleiderausdruck für Trauer gehabt haben? Das ist eine kühne Altertumslehre. Es kommt dabei nicht gerade auf die Wahl der Farbe an, aber auf die Einfarbigkeit kommt es an, auf die Vermeidung des Bunten. Wenn Drahomira grell bunt die Leiche ihres Gatten in Anspruch nimmt, so ist das ein Charakterzug, und dieser Charakterzug ist im Stücke nicht begründet, er beschädigt den richtigen Eindruck, welchen Drahomira machen soll. Dramaturgische Einsicht hat in letzter Instanz das Kostüm zu bestimmen, und eine solche hätte nimmermehr dem Sendboten Roms, Paulus, eine kurze Kapuzinerkutte zugeteilt. Zur Zeit Drahomiras gab es noch über ein halbes Jahrtausend lang keine Kapuziner, und die „schwarze“ Bezeichnung, welche ihm der Dichter ausdrücklich beilegt, hätte doch dem hartnäckigsten Kostümverstande genügen sollen. Er wird ganz positiv ein „schwarzer Rabe“ genannt, und Herr Lewinsky, welcher die undankbare Rolle mit unerschrockener Energie spielte, wurde in unverschuldete Verlegen-

heit gestürzt dadurch, daß seine braune Kutte absolut nicht schwarz werden wollte.

Sonst war die äußerliche Inszenesetzung in den ersten drei Akten lobenswert. Es ging alles rasch und prompt. Die innere Anordnung der Dekoration war aber auch hier dem Stücke nachteilig. Es ist ein Uebelstand, wenn die Helden auf die Szene stürzen und einander vorwerfen, daß sie den Kampf verlassen. Warum tust du denn dasselbe? fragt der Zuschauer den scheltenden Helden; der Gang der Handlung muß aber diesen Beschreibern der hinter den Kulissen vorgehenden Handlung wenigstens erleichtert werden. Sie müssen nicht genötigt sein, alles nach hinten zu sprechen; die Tore also, durch welche sie die Handlung erblicken, müssen vorn angebracht sein, nicht hinten. Nur so ersetzt man an Plastik, was fehlt. Auch den Dekorationsmaler muß der Dramaturg leiten. — Im vierten Akte ließ uns die Regie ganz im Stiche, da schwimmt die Oertlichkeit konfus durcheinander. Links geht der grimme Tuman, welchen Herr Wagner mit Aufgebot aller Kräfte sprach, in die Burg, um den Prinzen Wenzeslaw zu entführen, und die Magd Mlada sieht ihn einige Minuten später auf der rechten Seite mit Wenzeslaw. Sie kniet dabei und sieht durch Mauern wie eine Hellseherin. Hätte der Regisseur sie aufstehen und links in die Kulisse blicken lassen, die strategische Frage wäre einfach gelöst worden, und der Zuschauer hätte die nicht unwichtige Nachricht verstanden.

Das Stück ist in großen, starken Strichen gezeichnet. Das ist ein Vorteil für die Szene. Es entsteht indessen dadurch einigermaßen die Gefahr, daß man an einen Operntext erinnert wird und die intimere Anregung vermißt. Glücklicherweise bringt der letzte Akt die erste Begegnung zwischen Mutter und Sohn, von diesem Standpunkte eines intimeren Bedürfnisses betrachtet, die beste Szene des Stückes. Sie wirkte auch sehr vorteilhaft: Herr Hartmann war warm und echt als Sohn und junger Herrscher, und das kam dem Gelingen des Ganzen sehr zustatten. Denn obwohl die ersten drei Akte mit lebhaftem Beifalle aufgenommen waren, so erschrak doch das Publikum im vierten Akte vor der notwendigen Konsequenz und schwieg betroffen nach der Ermordung Ludmillas, welche von Fräulein Schweigert in ihren kaum vereinbaren Gegensätzen von Frömmigkeit und Härte angemessen dargestellt wurde.

Der Erfolg bedurfte also dieser im ganzen Stücke einzigen warmen Szene und wurde wieder vollständig hergestellt durch dieselbe. Aber auch hier benachteiligt die Inszenesetzung den Schluß dadurch, daß sie uns den ohnehin schon vorhandenen Gedanken an einen Operntext unabweislich aufnötigt. Der Blitz schlägt unten im Schloßhof in den Scheiterhaufen, und Drahomira stürzt sich hinab in diesen Scheiterhaufen. Wir brauchen also einen Feuerschein. Statt dessen erhalten wir eine karminrote Beleuchtung des ganzen Hintergrundes, wie in der Zauberoper, und die unwahre Beleuchtung ging noch obenein zu Ende, ehe Drahomira sie benützen konnte.

Im ganzen nahm das Publikum den Eindruck mit, die Arbeit einer ernsten Kraft vor sich gehabt zu haben, und es zeichnete den aufstrebenden Dichter nachdrücklich aus. Das hat um so größeren Wert, da das Publikum doch ganz kritisch Licht und Schatten verteilte in dieser Auszeichnung.

---

24) „Magnetische Kuren", „Wallenstein".

Ein großer Maler hat bekanntlich einmal versichert und bewiesen, daß er mit einem Pinselstriche ein lachendes Antlitz in ein weinendes, ein weinendes Antlitz in ein lachendes verwandeln könne.

Dieser Ruhm hat die jetzige Direktion im Burgtheater nicht schlafen lassen, wie die Trophäen von Marathon den Themistokles nicht schlafen ließen. Rollenbesetzung sollte hierbei der Pinsel werden, um Lachen in Weinen zu verwandeln.

Wir haben ein sehr anmutiges Lustspiel von Hackländer, genannt „Magnetische Kuren". Darin hegt die Gemahlin des Grafen Schönmark eine prickelnde Vorliebe für den Neffen ihres Gemahls, für den jungen Springinsfeld Eugen von Felsen. Diese Vorliebe könnte einen bedenklichen Charakter annehmen für den Zuhörer, denn der Herr Graf ist ein bejahrter Mann. Um dies Bedenken nicht aufkommen zu lassen — denn es paßt gar nicht in den ebenen Gang des Stückes — wird die Rolle der Frau Gräfin mit einer Dame besetzt, welche über das Fach der Liebhaberinnen hinaus ist. Der Dichter hat auch alles getan, um diese sich verirrende Neigung harmlos zu erhalten: als die Gräfin irrtümlich meint, der Graf wisse

um ihre Phantasie, da gibt ihr Hackländer Worte, welche sie in gutmütigem, schuldlosem Lichte zeigen, und welche den Zuhörer einnehmen für ihr ehrliches, dem bejahrten Gatten ergebenes Herz. Sie macht ihr halbes Geständnis so gut und lieb, daß jedermann davon gerührt wird und daß nicht der kleinste Stachel zurückbleibt von ihrer bedenklichen Spielerei.

Dadurch erhält sich das Lustspiel in gefälligem Gleichgewichte seiner Stimmung; es bleibt ungetrübt heiter und verirrt sich keinen Moment lang ins Arge.

Frau Hebbel spielte die Rolle dieser Gräfin sehr angenehm. Sie hat alle Eigenschaften, welche für diese Rolle erforderlich sind: naive Heftigkeit ohne Bosheit, brüske Wendungen, über die man lachen kann, ohne die Dame auszulachen, und endlich warme Herzlichkeit, wenn es zur Katastrophe jenes halben Geständnisses kommt. Frau Hebbel war also ein Grundpfeiler dieses Lustspieles, ein Pfeiler, welcher nach links und rechts verhinderte, daß diese kleine Liebschaft moralisch ausartete.

Da wird Frau Hebbel plötzlich der Rolle enthoben, um höflich zu sprechen. Aha! dachte man, — das ganze Stück soll neu besetzt werden. Der Graf und Eugen und ein mitspielender Baron werden in jüngere Hände kommen; man muß wohl Zeit übrig haben zu solcher Umgestaltung, die eigentlich noch nicht nötig ist. Wer wird nun die Gräfin spielen? Sie ist schwer zu besetzen. Vergangenen Sommer hatte man vor, Frau Schönfeld aus Karlsruhe ans Burgtheater zu berufen. Die hätte gepaßt bei solcher Umgestaltung, denn sie ist ein Jahrzehnt jünger als Frau Hebbel. Aber der Herr Intendant hat die Berufung der Frau Schönfeld unnötig befunden und abgelehnt; Frau Schönfeld kann also nicht gemeint sein. Wer aber? Fräulein Bognar? Die ist jetzt noch zu jung dafür. Wer also?

Ach, wir gingen überhaupt in die Irre! Nicht so viel Rollen sollen umgestaltet, nur die eine Rolle der Frau Hebbel sollte neu besetzt werden; es war eben nur der einzige Pinselstrich des berühmten Malers, welchen man auch einmal ausführen wollte. Und er ist vollständig gelungen, der Pinselstrich. Das ganze Stück hat ein anderes Gesicht bekommen, es lächelt nicht mehr, es verzieht sich zum Weinen. Alles durch einen Pinselstrich, durch Besetzung einer einzigen Rolle.

Frau Gabillon hat in voriger Woche die Rolle zum erstenmal gespielt. Sie spielt sonst noch jugendliche Liebhaberinnen; man ist also von vornherein geneigt, Ernst darin zu sehen, wenn sie neben einem bejahrten Gemahle ihre Neigung enthüllt für den jungen Eugen, der überdies Franz Kierschner heißt. Wir sind ferner gewohnt, sie scharf und entschieden zu sehen in ihren Salonrollen, und niemals naiv und gutmütig — was muß entstehen? Das halbe Geständnis bei der Katastrophe, welches immer einen so guten Eindruck gemacht, es muß im Munde einer solchen Liebhaberin neben dem alten Gemahle eine weitreichende Disharmonie über das ganze Stück verbreiten.

So kleine Mittel genügen in der Besetzungskunst wie in der Malerkunst große Verwandlungen hervorzubringen. Wir haben plötzlich ein neues Stück. Es ist zwar nicht mehr anmutig, aber es weckt ernsthafte Gedanken.

Wenn man das alte Stück wieder haben will, so muß für die veränderte Gräfin die ganze Männerwelt des Stückes verändert werden. Der alte Graf des Herrn La Roche muß jünger werden, damit wir mit einigem Vertrauen an das leidliche Glück dieser Ehe denken können; Eugen muß jünger werden, um für eine spielerische Neigung geeignet zu sein, und der Baron muß sich auch verjüngen, um zuzupassen, und dann — dann wird man sich umschauen, ob und wo eine gutmütige Gräfin vorhanden ist.

Nun, bei dem Ueberflusse anmutiger neuer Stücke ist der Direktion wohl der Zeitvertreib vergönnt, mit Pinselstrichen alte Stücke so erfolgreich zu verwandeln. Denn es war ja doch ein Zeitvertreib, da Frau Hebbel in der jetzigen übrigen Besetzung vollkommen am Platze war.

Wäre die Umwandlung in den Rollen der Wallenstein-Trilogie nur auch so leicht! Die letzte Vorstellung des Wallenstein hat in hohen und niederen Kreisen üble Nachrede geweckt. An solch ein Stück aus vaterländischer Geschichte legt man eben gern einen strengen Maßstab, und den verträgt jetzt weder unser Wallenstein, noch sein Gegner Octavio Piccolomini.

Wallenstein selbst ist an und für sich eine äußerst schwierige Aufgabe. Von einer vollen Lösung derselben weiß man in der Theatergeschichte kaum ein Beispiel. Fleck in Berlin, ein aus Breslau stammender, in idealer Kraft ausgezeichneter Dar-

steller, wird allein genannt als solches Beispiel. Wie viel muß sich vereinigen dafür, um einen sterngläubigen Helden, der nicht handeln will und doch alle Ansprüche eines Helden macht, so darzustellen, daß er unsere Teilnahme gewinnt und verdient! Der Heldenspieler pflegt dafür nicht ruhig genug, nicht sinnend und denkend genug zu sein, der Charakterspieler aber nicht heldenmäßig genug.

Es hatte niemand eine so tiefe Besorgnis für die Lebensfähigkeit dieses aus heterogenen Bestandteilen zusammengesetzten Gebildes, als Schiller selbst. Als er mit Abfassung der Trilogie zu Ende war, äußerte er ja bekanntlich tief aufatmend die traurige Meinung: ob er nicht Zeit und Arbeit an eine undankbare Aufgabe verschwendet habe. Er bezweifelte, ob das Werk hinreichenden Anteil wecken könne. Das war nicht bloße Bescheidenheit. „Wie Größe selbst sich kennt“, hielt er bei anderen Produktionen fest auf Gehalt und Wert seiner Arbeit. Er konnte auch nicht im Zweifel sein, daß ein solches Gemälde unseres Bürgerkrieges, ein Gemälde so genial großen Stiles, Anerkennung finden müsse. Aber er wußte zu gut, aus welchem schwierigen Schmelzungsprozesse die Titelfigur hervorgegangen.

Er hatte dabei doch als ein echter Deutscher den Sinn seiner Nation getroffen. Sie war und ist erbaut von dieser wunderbaren Mischgestalt, in welcher gemein Reales künstlich idealisiert und träumerischer Aberglaube wie eine feste Realität behandelt wird, und zwar alles das im Munde eines Soldaten, eines nüchtern, oft grausam gebietenden Feldherrn.

In alledem liegen wahrlich Elemente der Zweifelhaftigkeit genug, wenn solch eine Figur auf der Bühne erscheinen und von einem Schauspieler ausgeführt werden soll. Ich bin stets zaghaft an diese Inszenesetzung gegangen, und nach jeder längeren Pause habe ich das Stück wieder gründlich probiert unter steter Aufmerksamkeit, ob für diesen zusammengesetzten Helden hier oder dort ein neues Licht aufzusetzen, oder ein neuer Schatten anzubringen sei, damit das Publikum erweiterte Gesichtspunkte finden könne.

Das war weniger nötig, so lange Anschütz die Rolle spielte. Er hatte sich jahrzehntelang mit der Figur beschäftigt, seine Linien und Farben standen fest. Sie gaben den großen königlichen Feldherrn nicht, dafür eignete sich des Darstellers Persönlichkeit in geringem Grade, sie gaben eine mehr bürger-

liche Gestalt, aber sie gaben dieselbe fest und sorgfältig ausgearbeitet.

Das ist bei Herrn Wagner, der den Wallenstein nach der heroischen Seite anlegt, noch lange nicht der Fall. Für ihn braucht es stets erneuter Anregung und Leitung. Er tritt seit kurzer Zeit aus den Rollen der Begeisterung in solch eine Rolle der Reflexion, da bedarf's für jede Vorstellung ein Zusammenfassen all der neuen Bedingungen, an welche er noch lange nicht gewöhnt ist. Und diese Bedingungen sind beim Wallenstein sehr schwer. Etwaige Begeisterung ist hier nur zu finden auf dem langsamen Wege des Gedankens, welcher allmählich und künstlich zu einem Aufschwunge führt. Das will immer neu probiert, und der Schauspieler will bei solcher Probe auf alle die kleinen Uebergangswege aufmerksam gemacht sein — das kann nicht mit einer banalen Regisseurprobe erledigt werden. Und nun gar jetzt! Herr Wagner ist notorisch krank, recht krank; er bedarf großer Schonung, ja wahrscheinlich eines längeren Urlaubes. Wie soll er da solche Aufgabe lösen, für welche in gesündester Zeit all seine Kräfte kaum genügen! Und gerade jetzt muß er fortwährend anstrengende Rollen spielen. Er wird's nicht weigern; er ist wie ein Roß edler Rasse, das fortstürmt, bis es völlig zu Boden stürzt. Ich habe in „Drahomira" und „Heinrich dem Vierten" mit Schrecken gesehen, daß er die nötige Kraft mühsam erpumpen muß, daß er bei notwendig raschem Abgange sich schwer dahinschleppt, er, welcher einen so schön beflügelten Gang hat in gesunden Tagen. Das kann ein Pinselstrich unserer Direktion werden, welcher die ganze Tragödie zerrüttet, nicht bloß ein Lustspiel.

Der wilde Heinrich Percy unmittelbar auf so zahlreiche Anstrengungen, das war eine gefährliche Zumutung.

Eine Anzahl neu besetzter Rollen hatte endlich einmal wieder die Kritiker ins Burgtheater genötigt. Die Rollen sind alle schwer in diesem „vierten Heinrich". Diese „Historien" haben alle keine dramatische Entwickelung, sondern spielen sich ab im Gange von Begebenheiten. Der schauspielerischen Tätigkeit hilft da kein dramatischer Drang und Zwang. Neubesetzungen haben also in solchem Stücke einen schweren Stand. Besonders eine Rolle wie Falstaff. Man erwartet von ihr, wie oft man sich auch getäuscht hat, immer wieder eine große Wirkung. Sie bleibt immer wieder aus, weil die Rolle in der

Entwickelung des Stückes gar nichts bedingt, also auch nirgends eine dramatisch sichtbare Wirkung finden kann. Man streiche sie heraus, was zeigt sich? Es fehlt der große Reiz eines klassischen Humoristen, und das Stück ist um ein Drittteil kürzer, aber im Gange des Stückes wird nicht das mindeste verändert. Unter dieser falschen Erwartung litt auch Herr Baumeister als Falstaff. Die Wirkung begann immer und verlor sich immer wieder, sie erreichte keinen Höhepunkt. Das liegt vorzugsweise an der Rolle, und nur stellenweise an Herrn Baumeister. Es lag an ihm in der großen Szene des zweiten Aktes, wo er die Königs-Komödie aufzuführen hat. Dies ist allerdings der Kernpunkt der Rolle, und da versagte sein Naturell und seine Kunstfähigkeit, wie das vorauszusehen war. Die hereinbrechende Mattigkeit in dieser Szene wird verschuldet durch Herrn Baumeisters Kurzatmigkeit. Damit meine ich nicht seine Lunge, die recht gut sein mag, ich meine seine Redekunst, welche zu kurzen Atem hat, und ich meine sein Naturell, welches nicht Dauerhaftigkeit genug erweist für ein Interesse längeren Atems. Denn auch sein Humor ist kurz angebunden und erledigt seine Aufgabe immer sehr eilig. Aus diesen Gründen trug er die Szene nicht, und sie fiel zu Boden.

Durch Uebung kann er da nachhelfen; aber freilich nur durch systematische Uebung, welche ihm bisher immer lästig gewesen ist. Er ist einer von denen, welche sich auf das sogenannte Genie verlassen, und die sich des fachmäßigen Studiums, der planmäßigen Entwickelung, namentlich des Organs, entschlagen. Das Genie besorgt alles ohne unser Zutun! Wäre er nicht ans Burgtheater gekommen, wo bis vor kurzem strenge Aufmerksamkeit auf die Tätigkeit junger Kräfte geherrscht, er wäre mit allen seinen schönen Anlagen längst verloren gegangen und dem unbekümmerten, etwas faulen Naturalismus zum Opfer gefallen. Auch bei aller Aufmerksamkeit ist es nicht dahin zu bringen gewesen, daß er sein Organ schule. So versagt es ihm denn, wo längere oder stärkere Anforderungen eintreten, es versagt ihm bei den längeren Szenen des Falstaff.

Abgesehen vom Grundmangel der Rolle als eigentlicher Rolle und von den obigen Ausstellungen des diesmaligen Darstellers, ist dieser letztere vielfach zu loben. Er hat sich zunächst im Vortrage ganz frei gemacht von seiner Gewohnheit, alles kurz abschnappend und deshalb oft kaum erkennbar dar-

zubieten. Seine Rede war diesmal breit, wie es der immer vergleichende, immer in Denkfolgerungen einhergehende Humor Falstaffs braucht, damit ihn der Zuhörer auffassen könne. Seine Haltung war fast durchweg ruhig, wie es dem Dickwanste ziemt und wie es ihm wohl allerdings durch die Fülle von Watte aufgenötigt wird. Seine Betonung war in allen Hauptsachen richtig, in einigen Nebensachen sogar eigen. Seine Maske war gut; das ist zwar keine Kunst bei dieser Wulstpuppe, aber sein Kopf war sehr gut und seine Mimik desgleichen, oft an Döring erinnernd, eine ganz annehmbare Gewähr dafür, daß er nun reif ist, in das ältere Fach überzugehen. Götz von Berlichingen im Ernsten und diese Rolle im Lustigen umschreiben einen großen Kreis. Möge er nun für den Inhalt dieses Kreises dadurch sorgen, daß er seine Aufgabe mit Bedacht gliedert, und daß er sein Organ einer Schulung unterwirft. Spät ist vielleicht nicht zu spät.

Die neue Rolle Herrn Gabillons — Owen Glendower — war vergriffen. Sie schien sorgfältig entworfen, ward aber viel zu unruhig durchgeführt, und verlor dadurch eine notwendige Eigenschaft. Dieser Glendower heißt im Stücke „furchtbar"; er ist bei aller Prahlerei ein machtvoller Krieger. Das ging ganz verloren durch die Fahrigkeit, welcher er hingegeben wurde.

Warum Herr Löwe diese Rolle nicht mehr spielen gewollt, das ist auffallend. Dieser aufgeblasene Walliser stand ihm so reiflich zu Gesichte! Eine Applausrolle freilich ist er nicht, aber in einem Shakespeare-Stücke sollen ja doch — geht die Sage — auch Episoden-Charaktere gesucht sein von denen, welche das Gedeihen des Ganzen fördern wollen. Herr Lewinsky spielte in diesem Sinne tapfer seinen kleinen Mißvergnügten, den Worcester, und Herr Förster sogar den überbescheidenen Walter Blunt.

Die Besetzung von Poins (Herr Altmann) und Bardolph (Herr Franz Kierschner) ist richtig, wenn der eine die Rolle des anderen spielt.

Gerechten Zweifel erweckt auch die Besetzung des Prinzen Heinz mit Herrn Hartmann, dem jüngsten Lustspiel-Liebhaber. Die Lustigkeit der ersten Akte ist nicht eben schwer, und auch da muß der junge Held schon sichtbar durchscheinen, welcher als solcher nachdrücklich die zweite Hälfte des Stückes trägt. Für

den Kern von Stück und Rolle paßt der jüngste Lustspiel-Liebhaber nicht. Es ist auch kaum einleuchtend, daß ein bildhübsch aussehender, schlanker Lustspiel-Liebhaber den wilden, großen Heißsporn niederstreckt, als ob sich das von selbst verstünde. Herr Hartmann hat sich unter solchen Umständen recht gut gehalten. Er hat sogar in der Szene des Aufschwunges vor seinem Vater in schwere Reden talentvoll Ruhepunkte eingeschoben, welche einem jungen Schauspieler zum Lobe gereichen. Darnach sollte man glauben, es hätte nur einiger Winke von der Regie bedurft, um den Fehler seiner heldenmäßigen Reden auszugleichen. Dieser Fehler war ein pathetischer Ton, welcher dem realistischen Heinz nicht zusteht.

Außerdem wäre der Regie unter dem Siegel der Verschwiegenheit mitzuteilen, daß man sich nicht auf die Theaterschulung des Heißsporns verlassen darf, wenn er in Wut dem Könige nachstürzt und doch an der Kulisse wie vor einer Barriere stillhält. Wenn sein Vater Northumberland nicht bloß mäßig schreit, der wilde Sohn möge doch das nicht tun, sondern sich so weit inkommodiert, um dem Sohne in den Weg zu treten, so gewinnt die Sache an Wahrscheinlichkeit. Das Trachten nach Wahrscheinlichkeit ist ja aber wohl eine Aufgabe der Regie. Freilich, Vater und Sohn waren diesmal beide Regisseure, und da hat wohl jeder vermieden, dem anderen überlegen scheinen zu wollen durch eine hilfreiche Bemerkung. Der dritte zuschauende Regisseur bemerkt dann auch nicht gern, wenn Kollegen im Spiele sind.

---

25) „Der Sohn."

Endlich ist doch wieder eine Neuigkeit im Burgtheater aufgeführt worden, eine Uebersetzung aus dem Französischen, „Der Sohn", Schauspiel in vier Akten von Vacquerie.

Wir sind in der sechsten Woche seit Aufführung der letzten Novität, seit dem „Testamente eines Sonderlings", welches umgestoßen und außer Gültigkeit gesetzt wurde. Es verschwand nach drei Vorstellungen, und in solchem Todesfalle, welchem jede Direktion ausgesetzt ist, pflegt sich jede Direktion zu beeilen, ihr Publikum auf andere neue Gedanken zu bringen. Die Burgtheater-Leitung hat uns im Gegenteile länger als sonst unseren trüben Gedanken überlassen. Drei Wochen waren

sonst der herkömmliche Zeitraum, welcher zwischen der einen und der anderen Novität lag, und während dieses Zeitraumes von drei Wochen wurden neu einstudierte Stücke oder doch Neubesetzungen vorgeführt. Davon haben wir heuer in der fast doppelt so langen Zwischenzeit nur eine Anstrengung wahrgenommen: das französische Stück „Die Fräulein von St. Cyr" ist in mehrfacher Neubesetzung erschienen.

Das ist allerdings Fastenzeit vor und während der Fasten.

Es versteht sich von selbst, daß darunter das Repertoire leiden muß: es muß reizlos werden.

Man kann zur Not eine Zeitlang ohne Neuigkeit bestehen, und das Publikum im Interesse für das Theater erhalten, wenn man mit den vorhandenen Stücken lebensvoll waltet, wenn man sie in stellenweiser Auffrischung und in guter Abwechselung vorführt. Das Wiener Publikum ist ein teilnehmendes Theater-Publikum; es interessiert sich dafür, ein bekanntes Stück aufgefrischt zu sehen durch neue Besetzung oder durch neue Szenierung; es zeigt aufmerksamen Anteil, wenn das alte Repertoire in geschickter Mischung von Ernst und Heiterkeit auftritt. Aber eine schaffende Tätigkeit muß bemerkbar werden, das Repertoire muß sich nicht in kleinem, dürftigem Kreise bewegen, es muß, mit einem Worte, nicht nach gedankenloser Routine schmecken.

Und wir suchen vergeblich Gedanken in unserem diesmaligen Saison-Repertoire. Dreimal in ein paar Monaten „Die Jungfrau von Orleans" in nicht besonderer Ausführung, dreimal die alten „Fesseln", und in diesem Stile weiter Woche um Woche — das ermüdet die Teilnahme der eigentlichen Theaterfreunde. Sie spannen aus, sie überlassen ihre Sitze dem wilden Publikum, der Cohue, wie schon früher einmal prophezeit worden; der Halt eines stehenden Publikums löst sich, die Maßstäbe sinken, die Abonnenten stöhnen.

Fehlt außerdem, wie in dem alten Publikum laut und lauter ausgesprochen wird, den Vorstellungen mehr und mehr die frühere Sicherheit, Präzision und Elastizität — und diese Eigenschaften entweichen immer, wenn die Schauspieler nicht geistig belebt und behütet werden —, dann bürgert sich erschreckend schnell die Alltagskomödie ein; wie sie „draußen" in die Hofbühnen eingeschlichen ist und die alten wirklichen Kunstfreunde des Schauspieles verjagt, das Schauspiel in eine

bedeutungslose Abendunterhaltung verwandelt hat für gleichgültige Menschen.

Diesem Zustande nähern wir uns unaufhaltsam.

In betreff der Neuigkeiten ist freilich die Direktion abhängig von der Ernte des Jahres. Ist also vielleicht die diesjährige Ernte in der Tat so gering? Nein, das ist sie nicht. Woher also der Mangel? Die neue Intendanz ist unschlüssig: sie verwirft zu oft die eigene Wahl und vergeudet dadurch Zeit und Kräfte. Sie unterwirft sich ferner viel zu bereitwillig politischen Bedenklichkeiten, und diese haben etwas von aufrührerischen Untertanen: sie werden immer zahlreicher und zudringlicher, je ängstlicher man ihnen gegenüber sich verhält.

Unschlüssigkeit, Vorwärts- und Rückwärtsgehen in einem Atem, Ansetzen von Stücken und Wiederabsetzen — das gehört zu den schwersten Uebelständen im Theaterregimente. Dadurch entsteht Unsicherheit in allen Teilen, und aus der Unsicherheit entwickelt sich von selbst Vertrauenslosigkeit. Heute „Die braven Landleute“ anfassen, morgen loslassen; heute „Montjoye“ vornehmen, morgen aufgeben; heute „Die Schuld einer Frau“ direkt ankündigen, morgen gänzlich vom Repertoire streichen, — das bringt eine zitternde Bewegung hervor, welche alles schwächt und jedenfalls die Zeit verspielt. So geht die Saison dahin, und das Repertoire wächst nicht, sondern verdorrt.

Der alte Kontrolleur Wessely, welcher mit der Theaterpraxis eines halben Jahrhunderts noch vor kurzem im kleinen Kassenlokale über der Sommerreitschule saß, sagte mir bei meinem Eintritte: „Konsequenz, Herr Direktor, Konsequenz allein hält ein Theater zusammen. Es ist besser, auch Fehler, in die man geraten ist, konsequent durchzuführen, als — zu wackeln. Wenn der Chef wackelt, so wackelt das ganze Haus.“

Außer den oben genannten französischen Stücken („Brave Landleute“ und „Montjoye“), die fürs Burgtheater Neuigkeiten sind, hatte der Herr General-Intendant drei neue deutsche Originalstücke, soweit ich es nur weiß; wahrscheinlich hat er noch mehr. Er hatte die „Bösen Zungen“, „Die Gräfin von Ahlden“ und „Marie Roland“. Wo sind sie? Warum sich die Hände geöffnet, um die „Bösen Zungen“ fortzuschleudern, das ist bekannt. Ich habe keine Neigung, um diese Heldentat ein Wort zu verlieren. Warum die „Gräfin von Ahlden“ so lange

warten muß, ist weniger bekannt. Die arme Dame hat eben Unglück mit dem Hause Hannover. Im vorigen Jahrhunderte wurde sie einer Liebschaft halber mit dem Grafen Königsmark zeitlebens eingesperrt, und jetzt bleibt sie im Pulte der General-Intendanz eingesperrt, weil man in Hietzing unangenehm davon berührt sein könnte, daß die weltbekannte Königsmarksche Affäre aus dem vorigen Jahrhunderte auf dem Burgtheater gespielt werde. Nicht auf dem hannoverschen Hoftheater, nein, auf dem Burgtheater. Unter den Hindernissen an Hoftheatern ist dies doch wohl eine neue Nuance. Und das Hindernis wuchert nur in dem besorgten Gemüte des General-Intendanten. Ich bin überzeugt, es setzt diese höfliche Gemütlichkeit unsere Regierung nur in Verlegenheit, und die Staatsraison selber hat dem Intendanten schon zugeflüstert: Fassen Sie sich ein Herz und öffnen Sie endlich das Pult für die gepeinigte „Gräfin von Ahlden“ Bauernfelds! — Die Zeit freilich von der „Frau in Schwarz“ bis zu Vacqueries „Sohn“ bleibt unwiederbringlich verloren, auch wenn endlich Bauernfelds Stück gegeben wird.

Das dritte deutsche Stück, welches die General-Intendanz perhorresziert, ist „Marie Roland“ von Eschenbach. Ich habe es schon im vorigen Spätsommer angenommen, und der obersten Direktion zur Bewilligung ausführlich empfohlen. Es spielt allerdings in der französischen Revolutionszeit, denn Marie Roland ist die Heldin der Gironde. Aber sind denn fünfundsiebzig Jahre nicht Zwischenraum genug für historische Weihe? Und ist es nicht an der Zeit, hoftheatralische Vorurteile für gewisse historische Perioden endlich abzustreifen? Wir haben längst und oft viel mißlichere Themata aufgeführt, als das vorliegende ist. Denn das Stück vertritt ja gegen die Jacobiner die edlere, die gemäßigte Partei des damaligen Paris; es beruht nur auf Grundsätzen, welche auch bei uns längst anerkannt, ja eingeführt sind, und es ist geradezu eine Verherrlichung der unglücklichen Königin Maria Antoinette. Marie Roland, einst Feindin der Königin, bekennt im letzten Akte rührend gerade darin ihre tragische Schuld, daß sie der Königin entsetzlich unrecht getan. Und gerade darum, weil die Königin nur erwähnt wird, — sie spielt natürlich nicht mit, sondern ist längst tot — verweigerte der neue General-Intendant die Zulassung dieses Stückes von ganz reiner, hoher Gesinnung! —

So schädigen allzu eifrige Diener gar oft die wahren Interessen ihrer Herrschaft.

Ein Wiener Korrespondent der „Allgemeinen Zeitung", und zwar ein chronistischer, der sein Urteil meist zurück- und in mäßigen Schranken hält, schrieb in diesen Tagen: der Herr Minister Graf Taaffe habe den Direktoren der Wiener Vorstadttheater ein neues Theatergesetz zugesichert, welches auch auf diesem Gebiete frische Luft zuführen solle. „Nur begreift man nicht" — fährt dieser Korrespondent fort, — „daß der Minister wirklich bona fide gerade die Vorstadttheater als Vehikel der Kultur und der Moral betrachtet haben sollte, dieselben Theater, welche mit oder ohne Musik ausschließlich den Blödsinn oder die Zote pflegen" — und nicht, schweigt der Korrespondent hinzu, die Theater in der Stadt. In der Stadt gibt es aber nur die Hoftheater, und nur eines derselben, das Burgtheater, gilt für ein „Vehikel der Kultur und der Moral", welchem „frische Luft" wohltäte.

Wie gesagt, jener Korrespondent ist ein ganz objektiver Referent.

Ehe sich aber der Herr General-Intendant zu einem Stücke entschließt, welches Politik atmet, steuert er lieber in lauter französische Stücke hinein, sie mögen sein, wie sie wollen, greift nach „Supplice d' une femme", holt den vergessenen „fils" hervor, läßt „Miß Susanne", läßt „Didier" vorbereiten, lauter französische Stücke, gibt manche Woche fünf französische Stücke hintereinander, als ob wir wirklich, wie der Prager Frieden sagt, außerhalb Deutschlands lägen.

Ich bin doch wahrhaftig kein Franzosenfresser, und habe ihre Stücke redlich benützt, und, wie ich glaube, aus guten Gründen. Aber es muß ein Maß sein in den Dingen. Nur wenn man nichts Heimatliches hat, nur dann benützt man das Fremde. Nicht aber, wenn Heimatliches vorhanden ist, und Fremdes mühsam gesucht, hoffnungslos gebracht werden muß.

Dieser Sohn — „Le fils" — von Auguste Vacquerie, erschien im Oktober 1866 in Paris und fiel durch. Im Théâtre français gibt man ein Stück, auch wenn es nicht gelingt, immer eine Zeitlang. Das Publikum dieses Theaters ist sehr groß, und jedermann will auch ein Stück kennen lernen, welches nicht „reussiert" hat, um sich sein eigenes Urteil zu bilden. Man ist darin Wien voraus, wo das Nichtgelingen eines Stückes augen-

blicklichen Tod mit sich bringt, und wo man nicht eine literarische Wißbegier hegt, auch das zu betrachten, was nicht gleich alle Neun geschoben. Aber „Le fils" wurde auch im Théâtre français nach einigen Vorstellungen begraben. Das war auffallend, namentlich deshalb auffallend, weil Vacquerie Schwiegersohn Victor Hugo's ist und als solcher die große Hugosche Partei für sich hat, welche in den Pariser Theatern eine wichtige Stimme abgibt. Ich las das Stück damals, schon um den Grund des Unfalles zu entdecken. Die Arbeit ist nicht ohne einige Geistesfunken, aber sie ist, was man sagt, „verzwickt"; die Komposition ist ungeschickt, sie bringt es nur zu einer peinlichen Spannung, sie sammelt sich nirgends zu einer schönen Wirkung. Ich legte sie beiseite. Jetzt muß ich sie noch einmal durchmachen. . . .

Die ganze Komposition ist unkünstlerisch angelegt, und das Publikum des Théâtre français hat recht gut gewußt, warum es eine Arbeit abgelehnt hat, welche sich in einer unsaubern Seitengasse aufbaut und die Harmonie in den Teilen durchweg vermissen läßt. . . . Das Stück hat keine Berechtigung, auf unsere Bühne verpflanzt zu werden; es hat auch nur die eine Figur des Olivier, — von Sonnenthal wahrhaftig, eindringlich und schön dargestellt, — den Abend vor einem völligen Fiasko bewahrt.

Die anderen Figuren sind nicht so gestellt, daß sie besonders günstige Wirkungen hervorbringen können, die Mutter Verteau etwa ausgenommen, welche Frau Gabillon mit ihren besten Kräften spielte. Ihre besten Kräfte bieten freilich die echten warmen Töne des Gefühls, des leidenden Herzens durchaus nicht dar, wie die schmerzlichen Szenen dieser Mutter sie brauchen. Dieselben Töne fehlten Herrn Gabillon als Vater Juliettens. Herr und Frau Gabillon spielten zum ersten Male alt; diese Rollengattung des Alters aber erheischt Herzenstöne, welche nur frühere Liebhaber und Liebhaberinnen ohne Mühe anschlagen.

Andere Besetzungen waren noch befremdlicher. Wie kommt unser naives Fräulein Schneeberger zu einer Rolle, welche Fräulein Favart, die erste tragische Liebhaberin des Théâtre français, spielt, die berühmte Donna Sol im „Hernani"?! Ganz unbegreiflich. Die Rolle verlor natürlich auch alle Wirkung, als die ersten leichten Szenen vorüber waren, und eine fort-

dauernde schmerzliche Haltung der gequälten Braut nötig wurde. Fräulein Schneeberger ist ja doch nicht für höheren Schmerz engagiert.

Endlich Herr Meixner, an welchen der Maubergnat gekommen war. Wenn man ihn auf einer Probe angehört hatte und nicht imstande gewesen, sein leidenschaftlich grelles Gebaren umzugestalten, dann mußte man eiligst Herrn Lewinsky holen lassen für diese Rolle. Allerdings konnte man bei seinem Giboyer daran denken, daß er geeignet sei für diesen Maubergnat. Aber diesen Gedanken hat er gründlich Lügen gestraft. Hat er Rat gebraucht auf der Probe, und hat dieser gefehlt, oder ist er überhaupt verändert? Woher diese schlimme, schreiende Monotonie in der Rede? Er tobte wie ein hitziger Liebhaber, dessen Neigung mit Rost bedeckt und auf Geldsäcke geraten wäre. Die Rolle ist forciert, ja, aber sie ist nicht ohne mannigfache Anhaltspunkte, aus denen sich humoristische und witzige Funken locken lassen. Deshalb spielt sie Got in Paris, ein erster Charakteristiker. Der Schauspieler muß sie auf ruhigem Untergrunde fein und sorgfältig ausmalen. So mit schreiendem Farbenpinsel traktiert, wird sie ein Unding, welches der Zuhörer unverständlich findet und unangenehm. Die Uebersetzung des Stückes ist gut, und sie hat's nicht zu verantworten, daß einige Male Unsinn gesprochen wurde.

---

26) „König Johann" im Burgtheater.

Die Zeiten haben sich geändert: das damals nach der Leseprobe zurückgewiesene Shakespeare-Stück „König Johann" wird jetzt, beim Fallen des Konkordates, zugelassen und ist gestern zum ersten Male aufgeführt worden.

Wir fragen zunächst: in welcher Uebersetzung?

Die Uebersetzung Shakespeares hat bekanntlich neuerdings Riesendimensionen angenommen. Eine ganze Anzahl von Buchhandlungen überbietet sich gegenseitig in der Ankündigung; jede will Matadore der Erklärung und Uebersetzungskunst aufzuweisen haben, jede will mehr bieten für weniger Geld, und das Publikum weiß kaum, wohin es blicken und langen soll.

Ist das ein gutes Zeichen? Vielleicht. Die Meinung darüber ist geteilt. Es gibt erfahrene Leute, welche sagen: Pro-

duktion ist besser als Reproduktion, und welche hinzusetzen: Wo sich die Erklärung der Vergangenheit so breit macht, da fehlt es gewöhnlich an Trieb und Kraft zu Schöpfungen der Gegenwart. Schlingpflanzen um alte Bäume sind recht malerisch, aber Früchte tragen sie nicht.

Wie dem auch sei, man hat sich bei dem Wettrennen der Shakespeare-Uebersetzer endlich doch vor kurzem erinnert, daß August Wilhelm Schlegel die Hauptstücke Shakespeares übersetzt und daß diese Uebersetzung eine nahezu klassische Geltung erlangt hat. Wie verhalten sich nun die neuen Uebersetzer derselben Stücke zu dem Schlegelschen Texte? Bilden sie sich ein, ihn überholen und verdrängen zu können? Das wird seine Schwierigkeit haben. Die Schlegelschen Worte sind dergestalt in unser Gedächtnis übergegangen, daß wir sie selbst gedankenlos zitieren wie Schillersche Worte. Dem Hamlet neue Worte einzuimpfen, wird fast so schwer werden, als wenn Don Carlos neue Worte bekommen sollte. „Sein oder Nichtsein", — „es gibt Dinge zwischen Himmel und Erde" — „von des Gedankens Blässe angekränkelt", und wie die hundert Aussprüche lauten, neu zu bilden, das erscheint — recht mißlich. Mindestens mißlich. Einigen neuesten Aeußerungen nach, besonders von Ulrici, einem alten Präsidenten des Kommentar-Parlamentes, fängt man an, dies einzusehen. Man will vorsichtig umgehen mit Schlegel, man will nur im Notwendigsten ändern, nur da, wo die neueste Forschung durchaus berücksichtigt werden muß.

Nun, das ist recht und ist auch interessant. Möge nur die neueste Forschung nicht der allerneuesten zu kühn vorgreifen. Wir haben da schon Erfahrungen gemacht, wir haben Spuren erlebt, welche schrecken. Man denke an Collier! Wie lange ist's her, daß Colliers neueste Forschungen unbeschreibliche Sensation machten, wunderbare Lichter aufsteckten über dunkle Shakespeare-Stellen und allen Uebersetzungen altes Eisen nachwiesen, welches in die Rumpelkammer geworfen werden mußte? Und ach! Heute liegt Collier selbst beim alten Eisen in der Rumpelkammer. Es gilt, wenn nicht alles, doch das meiste, was er entdeckt haben will, für falsch, ja für gefälscht, und wir müssen wieder umredigieren, was wir nach seinen neuesten Entdeckungen so schön neu redigiert hatten.

Unter solchen Umständen grünt die Klassizität August Wilhelm Schlegels wieder in frischen Sprossen, und unser Bedau-

ern wächst von neuem, daß er nicht alle Shakespeare-Stücke übersetzt, daß er eine so große Zahl derselben der arg unzulänglichen Tieckschen Gesellschaft überlassen hat. Es ist also ganz lobenswert, daß sich die Direktion des Burgtheaters durch all die Ankündigungen neuer deutscher Shakespeare-Ausgaben nicht hat verführen lassen, Schlegel zu übergehen, sondern daß sie Schlegels Uebersetzung zum Grunde gelegt hat für die Inszenesetzung.

Hätte sie nur den Theater-Forderungen gegenüber so richtig auf Worte verzichtet, wie sie die richtigen Worte gewählt hat.

Für unseren heutigen Theatergenuß ist „König Johann" sehr schwer zu verwerten. Er gehört zu jenen „Historien", denen der historische Vorgang und die Charakteristik vorherrschender Gesichtspunkt ist, denen die dramatische Komposition in zweiter Linie steht. Es fehlt der durchströmende, geschlossene Zug der Handlung. Es geschieht viel, aber das Geschehen steht im Vordergrunde, das Handeln, die eigentliche Macht des Dramas, die persönliche Entwickelung durch Tätigkeit, der Quell des Geschehens, ist meist verdeckt. Wir sind deshalb zweifelhaft, für wen wir uns interessieren sollen, und im Theaterstücke müssen wir uns für Personen interessieren; wir zersplittern unsere Teilnahme auf Partien, auf einzelne Szenen — wir bleiben ohne den Eindruck einer gesammelten Handlung.

Der erste Akt ist eine kurze, frische Exposition. Frankreich verlangt die Provinzen des westlichen Gallien, welche jahrhundertelang von den Engländern beherrscht worden sind, und es droht mit Krieg, wenn das verweigert wird. König Johann entscheidet sich tapfer für den Krieg; die Titelfigur wird also unser Held. Eine Nebenfigur drängt sich aber sogleich breit auf die Szene. Philipp Faulconbridge, der Bastard, führt sich mit großer Dreistigkeit ein, wird auch als natürlicher Sohn des Richard Löwenherz erkannt und anerkannt, und entwickelt sich als eine prächtige Figur. Wir tun wohl, beizeiten vom König Johann abzugehen und uns diesem Bastard hinzugeben, denn diese Nebenfigur wird die handelnde — die handelnde? nein, das auch nicht, aber die geschäftigste, die lebhafteste Hauptfigur des Stückes.

Eine Szene mit seiner Mutter, im damaligen Stile geschlechtlicher Unbefangenheit saftvoll geschrieben, muß verkürzt und abgeschwächt werden, denn wir sind seit den Zeiten der

jungfräulichen Königin Elisabeth in allen geschlechtlichen Dingen viel schamhafter geworden; es gilt bei uns für unanständig, was damals zulässig war. Die Einrichtung im Burgtheater hat die ganze Mutter getötet, also die ganze Szene gestrichen, und ich muß sagen: sie hat recht getan.

Im zweiten Akte sind wir in Frankreich vor Angers. Die französische Partei, darunter ein Oesterreich — bei uns Graf von Chaluz genannt — steht vor den Mauern der Stadt. Darunter ein Neffe des Königs Johann, Arthur, dessen Erbrecht ein Hauptpunkt des Streites ist. König Johann mit den Seinen erscheint ebenfalls auf der Szene, und nun fliegen Streitreden herüber und hinüber. Bastard Faulconbridge besonders äußert sich sehr laut gegen Oesterreich, welcher Löwenherz gefangen gehalten, und die Mutter Arthurs, Constanze, sowie König Johanns Mutter machen sich schlimme weibliche Vorwürfe, welche wieder unserem Anstand gemäß eingeschränkt werden müssen, bis endlich beide Parteien verlangen, daß ihnen die Bürger von Angers die Tore öffnen sollen.

Die Bürger aber rufen von der Mauer herab:

> Bis ausgemacht, weß Recht das würdigste,
> Verweigern für den Würdigsten wir's Beiden.

So gehen denn alle ab, um die Schlacht zu liefern. Eine Schlacht ist in diesen Historien immer das entscheidende Mittel. Es folgt Kampf und Getümmel. In ein paar Minuten ist das abgemacht; die Heere haben sich gleich stark erwiesen, es ist nichts entschieden worden; beide Parteien mit ihren Damen treten wieder auf die Szene, und die Streitreden beginnen aufs neue. Die Einrichtung im Burgtheater hat auch hier die ganze Schlacht gestrichen, und ich muß auch hier sagen: sie hat recht getan. Die Gesellschaft trennt sich gar nicht, sondern man findet plötzlich, daß eine Heirat der Nichte Johanns, welche Blanca heißt und auch zugegen ist, mit dem Dauphin Louis den Streit schlichten könne. Gedacht, gesagt, getan: der Bund wird geschlossen und alle gehen ab. Nur Bastard Faulconbridge bleibt stehen und schließt den Akt mit einem Monologe über solche politische Spielerei.

Man sieht, wie in Bausch und Bogen das Stück historisch einhergeht, ganz als Historie, sehr wenig als Stück.

Im dritten Akte — wir sind im Zelte Frankreichs — tritt Constanze, Arthurs Mutter, in den Vordergrund. Sie und

ihres Sohnes Rechte sind durch obige Heirat tief geschädigt, und sie entwickelt sich nun in berühmten Reden als zornige, tragische Mutter. Als die englische Partei ebenfalls in dies Zelt eintritt, verlangt Constanze Krieg, und wir sind auf dem alten Punkte des zweiten Aktes. Da tritt ein dramatisches Element auf: Pandulpho, der Legat des Papstes. Er verlangt von Johann die Unterwerfung unter Rom, und da Johann dies mit nachdrücklichen Worten verweigert, so spricht der Legat den Kirchenbann über ihn aus. Da sind wir mitten in einer dramatischen Szene. Frankreich geht über zum Legaten, und die Schlacht beginnt wieder. Bastard Faulconbridge hat Oesterreich den Kopf abgeschlagen und bringt ihn auf die Szene — was auf unserer Szene natürlich nicht ausführbar ist —, Prinz Arthur ist gefangen und wird Hubert übergeben. Hier scheidet König Johann von unserer zustimmenden Teilnahme: er trägt in gemein schmeichelnder Weise dem Hubert auf, Arthur zu töten. Die Engländer, welche gesiegt haben, ziehen ab; die geschlagenen Franzosen treten auf. Constanze spricht ihre Verzweiflung aus über den Verlust ihres Sohnes, der Legat aber tröstet und stellt den Bürgerkrieg in England selbst in Aussicht, wenn der Dauphin mit einem Heere drüben landen wolle. Der Dauphin verspricht das, und der Akt schließt.

Man sieht, das Drama hat sich rasch wieder aufgelöst und ist in die Historie übergegangen.

Der vierte Akt beginnt mit der berühmten Szene, in welcher Hubert den armen Arthur blenden will und durch Arthurs Bitten so gerührt wird, daß er den Vorsatz aufgibt. Verwandlung. Die Großen Englands stürmen auf König Johann ein, daß er Arthur getötet habe; sie fallen von ihm ab und drohen, zum Dauphin überzugehen, der mit einem Heere gelandet ist. Johann ist außer sich und macht Hubert Vorwürfe, daß er den Blutbefehl ausgeführt. Hubert läßt ihn lange reden — und dies ist die dramatisch geistvollste Rede Johanns — und tröstet ihn endlich mit den Worten: Arthur lebt. Verwandlung. Arthur will fliehen, springt von der Mauer und springt sich zu Tode — eine fast unlösbare Aufgabe für das Theater. Die englischen Großen finden ihn tot und gehen entrüstet zum Dauphin über. Der Bastard faßt in einem Monologe die schlimme Lage Englands zusammen und schließt mit dieser Betrachtung den Akt.

Wo ist unser Interesse? Bei den Begebenheiten, aber bei keiner Person. Denn auch der Bastard verliert seine Physiognomie, weil er bei allem Drängen zum Handeln doch selbst zu keiner charakteristischen Handlung kommt — er fesselt uns nicht mehr.

Im letzten Akte hat sich Johann völlig erniedrigt: er hat die Krone in die Hände des Legaten gegeben und sie von diesem als Lehen des Papstes wieder erhalten. Der Titelheld ist also tot für uns, und wenn er später von einem Mönch vergiftet stirbt, haben wir kein Mitleid mit ihm. Der Dauphin legt übrigens auf des Legaten Ansuchen die Waffen doch nicht nieder, und es kommt wiederum zur Schlacht. Die Engländer siegen abermals, ein großer Teil von ihnen jedoch ersauft in den „Lachen von Lincoln" — beide Teile sind beim Tode des Königs abgeschwächt, und das Ende des Stückes ergibt sich aus Mangel an neuen Kampfesmitteln.

Man ersieht aus diesem Inhalte, daß dem „König Johann" als heutigem Theaterstücke schwer zu überwindende Schwierigkeiten entgegenstehen.

Sind diese gelöst worden in unserer Aufführung? Das kann man nicht behaupten. Der Eindruck war ein ermattender. Die Inszenesetzung hat ein Wesentliches versäumt: sie hat auf den Proben nicht wahrgenommen, daß die Personen viel zu viel Unklares und Schwülstiges sprechen, und daß sie davon befreit werden mußten, wenn sie nicht sämtlich ihre Reden abstumpfen und wirkungslos machen sollten. Diese Versäumnis auf den Proben muß nachgeholt werden, und zwar in großem Umfange, wenn man dem Stücke als Theaterstück gerecht werden will. Hätte es nicht den Namen Shakespeare an der Stirn getragen, so wäre eine an krausem Bombast so überbauschende erste Aufführung zu Scheitern gegangen.

„König Johann" gehört nicht zu den besseren Stücken Shakespeares, und man hat deshalb auch früher die Echtheit desselben angezweifelt. Der Unterschied im Ausdrucke ist neben „Hamlet", „Macbeth", „Othello" ein sehr großer. Der Dichter des „König Johann" steckt noch tief in der Modeform der Elisabeth-Zeit, welche über keine Rede, über kein Wort glatt hinwegkam, sondern Analogien sucht, Vergleiche herbeizieht, über Witzesstecken stolpert, kurz nach unseren Begriffen schwülstig, gesucht, geschmacklos wird. Jede Einfachheit geht verloren, jeder

Nachdruck mit ihr. Die Gedanken, im eigentlichen Shakespeare späterer Periode so fein und so groß, so unscheinbar oft und doch so mächtig — sie verkrüppeln hier fast alle im Entstehen durch überbreite Ausführung, oder sie ersaufen im Wortschwalle. Fast alle, denn die Klaue des Löwen ist einige Mal sichtbar, und zwar in denselben Wendungen, welche in späteren Stücken bündiger zum Vorschein kommen, zum Beispiel „Ungeduld hat ihr Vorrecht“. — Kommt nun hinzu, daß alle die endlosen Reden nicht unterstützt werden von dramatischer Spannung, sondern im Grunde immer monologisch erscheinen, wenn sie auch in Gegenwart anderer Personen gesprochen werden, so ergibt sich die kaum überwindliche Schwierigkeit, mit solchen Reden ein Theaterpublikum wirklich zu treffen. Oder sind denn die großen tragischen Reden Constanzens etwas anderes als Monologe? Erscheinen sie nicht wie Bravour-Arien? Auf den Gang der Handlung üben sie nicht den geringsten Eindruck, ja wir wissen's vorher, daß sie gar keine Wirkung haben können, daß nur die Mutter ihre Schuldigkeit tun muß. Wenn wir's uns ganz überlegen, so kommen wir sogar zu dem Resultate: die Figur der Constanze kann ausgeschieden werden aus dem Personale, ohne daß in den Vorgängen das mindeste verändert wird. Sie hat nur zu klagen. Solche Bemerkung aber ist vernichtend für den dramatischen Begriff und für den armen Schauspieler, der außerhalb des organischen Verbandes einen bloß deklamatorischen Effekt suchen und erzwingen muß. Im Lauf der Akte kommt man selbst bei dem Bastard Faulconbridge, einer solchen Hauptfigur, auf den Gedanken, ob sie denn nötig sei, ob sie nicht durch einen Botenläufer ersetzt werden könne. Er spricht zu allem mit, aber er gewinnt nirgends auf die Handlung einen Einfluß. Hier stehen wir eben vor einem innersten Gebrechen einer „Historie“, welche den Vorgang in Begebenheiten und Geschehnissen vorüberführt, und nicht in Entwickelung der handelnden Personen. Und deshalb haben die Schauspieler einen so furchtbar schweren Stand in solcher Historie, deshalb hat die Inszenesetzung solch einer Historie vor allem übrigen darauf zu achten, daß die ohnehin in die Luft sprechenden Schauspieler nicht auch noch breit und redselig zu sprechen haben. Herr Baumeister, welcher den Bastard zuerst gut spielte, war zuletzt ohne Atem, Stimme und Wirkung.

Es hat denn auch bei dieser Aufführung kaum einer gut gesprochen. Am ersten noch Herr Krastel. Wahrscheinlich, weil die Rolle des Dauphin nicht so gar viel Worte hat und weil diese Worte mit der vorkommenden Handlung verknüpft sind. Im allgemeinen herrschte ein Singen, Stoßen, Bellen in den Reden, daß man sich arg gepeinigt fühlte. Der „Sendbote Roms", wie er bei uns heißt, steht mit seinen Reden immer der Handlung am nächsten, er braucht nicht den verschwommenen, bei aller Anschwellung des Organs doch marklosen, weil unfesten, Redeton, welchen ihm Herr Gabillon zuteilte. Auch Herr Lewinsky kam in der ersten Hälfte seiner Rolle des Königs Johann nicht aus den singenden Stoßtönen heraus, welche selbst ihn unverständlich machten. Erst im vierten Akte, in den Reden zu Hubert, fand er alle seine guten Eigenschaften. Freilich finden wir da auch den eigentlichen Shakespeare. So ist die Wirkung des Schauspielers unzertrennlich von der Macht des Dichters. Fräulein Wolter hat ihr ganzes tragisches Naturell eingesetzt für Constanzens Verzweiflung, und das Publikum hat sie durch Beifall ausgezeichnet. Ich gehörte nicht zu diesem Publikum. Bei aller Anerkennung dieses tragischen Naturells bleib' ich unempfindlich, wenn die Tragik sich so monologisch aufstacheln muß, und dies nicht mit plastischer Heraushebung der entscheidenden Gedanken und Worte tut. Dies tat Fräulein Wolter nicht. Aufmerksam gemacht, würde sie viermal, fünfmal in diesen Reden eine abwechselnde Betonung finden, ein Hervorheben dieses oder jenes Schreckenswortes, dieses oder jenes frappanten Gedankens. Das fehlte alles. Dazu die Vernachlässigung in der richtigen Aussprache der Worte, eine Vernachlässigung, welche jetzt wie eine Schlammflut über sie hereinbricht und sie vor einem fremden Publikum völlig aussetzt. Es ist ganz richtig und gut, Ton und Stimmung rücksichtslos hoch zu halten, wie ihn die tragische Situation erheischt; dies ist ein großer Vorzug Fräulein Wolters. Aber unter dem Tone und der Stimmung ruhen Worte, die ihr Recht verlangen. Ihr Recht ist, richtig ausgesprochen zu werden. Sie dürfen im Schauspiele nicht behandelt werden wie in der Oper; wir haben's im Schauspiele mit Gedanken zu tun, und diese brauchen korrekte Worte. Möge sie diese meine Warnung beherzigen und sich nicht durch Applaus befestigen lassen in dieser Verwöhnung. Nistet sich diese

ein, so beschädigt sie uns in ihr ein großes tragisches Talent.

Bei der grausamen Szene der angedrohten Blendung erhob sich im Publikum eine abwehrende Bewegung. Das ist natürlich. Der abgeschlagene Kopf, welchen der Bastard als Trophäe auf die Szene bringt, belehrt uns hinreichend, daß die Geschmacksnerven zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts stärker waren als die unserigen. Auch die mit glühenden Eisen angekündigte Blendung hat etwas Marterволles, welches über unsere ästhetischen Bedingungen weiter hinausgeht, als die Kommentare zugestehen. Ein Knabe in solcher Not sagt auch nicht:

> Ach niemand tät es, wär' die Zeit nicht eisern.
> Das Eisen selbst, obschon in roter Glut,
> Genaht den Augen, tränke meine Tränen
> Und löschte seine feurige Entrüstung
> In dem Erzeugnis meiner Unschuld selbst;
> Ja, es verzehrte sich nachher in Rost,
> Bloß weil sein Feuer mir das Aug' verletzt.

Das halte ich im Munde eines Knaben und in solcher Lage des Knaben für manieriert, und das streiche ich aus bei der Inszenesetzung. Die Szene verliert durch solche Ausdehnung auf Künstliches. Fräulein Röckel hat recht brav gespielt. Die tiefen Akzente, mit welchen Fräulein Seebach die Szene damals las, fehlen ihr freilich; aber sie ist kräftig und warm, soweit es ihr kühleres Naturell zuläßt, aus sich herausgegangen, und den späteren Sprung von der Mauer, ein leidiges Stück der Historie, hat sie tapfer und graziös ausgeführt.

Warum man den Mönch, welcher den König vergiftet, in einen „Mundkoch" verwandelt hat, ist unerklärlich. Welch eine komische Geschmacksverwirrung! Der Legat spricht den Bann, und das Verhältnis mit Rom kommt zur Sprache, und daneben greift man nach einem — Mundkoche! Uebrigens wurden die Worte über Rom, dem Tone des Abends angemessen, so bellend und unverständlich gesprochen, daß das Publikum nur einmal einen Zipfel erkennen und mit Beifall begrüßen konnte.

Wenn die Hofdamen im zweiten Akte, welche mit der reisigen Königin und Prinzessin ins Heerlager kommen, nicht immer genötigt werden, im Ballanzug zu erscheinen, so wird das

ihrer Gesundheit zuträglich sein. So im Freien, wo man eben Angers bombardieren will — freilich vor Erfindung des Pulvers — sind sie der Erkältung gar zu sehr ausgesetzt.

---

27) Lewinskys „Hamlet". — „Die Bastille." — „Ein liebenswürdiger Jüngling."

Die „Bastille", welche vor zwanzig und einigen Jahren neu und damals schon leer war, der „liebenswürdige Jüngling" ferner, welchen ich vor fünf oder sechs Jahren als mißlich zurückgelegt nach einer niederschlagenden Leseprobe, sind viel uninteressantere Neuigkeiten als Lewinsky's „Hamlet". Sprechen wir also zuerst von diesem.

Lewinsky hat diese Rolle aller Rollen einige Male als Gast auf zweiten Theatern gespielt; jetzt, da Wagners Erkrankung große Lücken macht, hat man sie ihm zum ersten Male im Burgtheater bewilligt. Ganz mit Recht.

Vergebens habe ich vor Monaten gewarnt, Herrn Wagner ferner anzustrengen. Er hat unter Zeichen tiefer Erschöpfung fortgespielt und hat nun aufhören müssen, offenbar arg verschlimmert. Eine Wasserkur von wahrscheinlich langer Dauer ist jetzt im Werk; das Theater hat ihn also sicherlich auf längere Zeit zu entbehren.

Ganz mit Recht melden sich da Alternierkräfte, ganz mit Recht gibt man ihnen Raum. Es kann und muß dies sogar in viel ausgedehnterem Maße geschehen, als es bis jetzt geschehen ist. Herr Krastel namentlich sollte schon längst mit zahlreicheren Wagnerschen Rollen betraut sein, und Regie wie Direktion müssen sich seiner Naturgaben eingehender annehmen, als dies bis jetzt ersichtlich stattgefunden hat.

Wie ist nun der Lewinskysche „Hamlet" aufgenommen worden, und wie ist er geraten?

Das Parterre war — an einem Sonntag! — nicht ganz gefüllt; beim „Hamlet" sonst eine nicht vorkommende Erscheinung, und offenbar nicht des neuen „Hamlet" halber, denn er wurde lebhaft empfangen. Merkwürdig genug gingen Begrüßung und Beifall für den Künstler von oben aus, hoch oben von der Galerie, in kaum bemerkbarem Maße vom Parterre. Dies ist eine Erscheinung, welche jetzt herkömmlich wird. Die

Stimmenabgabe scheint aus dem ersten Parterre entwichen und auf die vierte Galerie übergegangen zu sein. Wohl eine Bestätigung, daß das alte Publikum im Burgtheater fehlt. Begrüßung und Beifall hatten denn auch etwas Wüstes und Gewaltsames, und man hätte glauben können, sie seien Parteisache, wenn sich nicht im Laufe des Abends gezeigt hätte, daß die Zustimmung sich verringerte, wo die Darstellung sank, und daß sie sich wieder kräftigte, wo der Künstler sich erhob. Zusammenhalt, Maß und Festigkeit im Urteil war bei alledem zu vermissen, und ich möchte behaupten: das Publikum ist wie bei der ersten Aufführung des „König Johann" unklar darüber verblieben, was es für einen Erfolg und ob es einen Erfolg erlebt habe. Dies ist stets das Kennzeichen eines extemporierten Publikums.

Wie löste nun Herr Lewinsky für einen Kundigen die schwere Aufgabe? Sie gilt für unzweifelhaft dankbar, obwohl sie schwer; denn „Hamlet" berührt so viele interessante Saiten, daß einige immer anklingen werden für jeden Schauspieler. „Hamlet" ist eben ein reicher Mensch, die natürliche Sympathie muß ihm mannigfach entgegenkommen.

Lewinsky löste die Aufgabe in sehr achtungswerter Weise. Es waren alle Partien der Rolle sorgfältig ausgearbeitet, und er setzte alle seine Kräfte ein bei den immer wiederkehrenden Anforderungen zu leidenschaftlicher Hingabe. Am gelungensten war der Monolog: „Sein oder Nichtsein" und der Monolog: „Jetzt will ich's tun", als der König betet. Also zwei Stellen der Reflexion. Die dritte Stelle indes, welche besonders gelang, gelang durch Wärme. Allerdings durch vorbedachte Wärme, da sie sonst an diesem Punkte von keinem „Hamlet"-Spieler angebracht wird, aber der Vorbedacht wurde doch warm ausgeführt. Es war der erste Teil der Szene: „Geh' in ein Kloster!" Lewinsky brachte sie neu, nämlich wie ein entsagender Liebhaber, welcher schmerzlich Abschied nimmt. Das fand ich sehr gut gedacht. Und da es nur ein kurzer und mehr heftiger als weicher Ausbruch des Gefühles ist, so reichte auch die Herzenswärme des Charakterspielers dafür aus. Lewinsky tat auch sofort, was ich Wagner stets empfohlen: er markierte, daß er der versteckten Anwesenheit des Königs inne würde, und daß nun die weitere Ausführung des: „Geh' in ein Kloster" teilweise zur Irreleitung des Königs ausgespielt würde.

Aber diese zweite Hälfte der Szene kam nicht zu voller Physiognomie. Vielleicht gehört dazu der Hintergrund eines Liebhabers. Nur auf diesem Hintergrunde wirken die grellen Farben, welche die Reden „Hamlets" der armen Ophelia vors Antlitz halten. Ohne den Hintergrund des Liebhabers fehlt den verletzenden Worten der Grund und Zweck; sie sind dann nur gröblich, weil die Entschuldigung eines verstörten Liebesverhältnisses fehlt.

Der Theatererfolg bestätigte diese meine Ansicht: er war schwach, ja er blieb beinahe aus, während er an diesem Punkte gerade bei Wagner außerordentlich ist.

Der Zusammenhang zwischen dem Spiele und dem Publikum hat eben doch ganz gesetzliche Nerven, und die Leute irren sich, welche alle die merkwürdigen „Hamlet"-Szenen so von selbst und an sich wirksam meinen. Die innersten Motive des Dichters müssen berührt werden, sonst bleibt dennoch die Wirkung aus.

Das führt mich zum nackten Ausdrucke meiner Meinung: daß ein voller Hamlet nur einem Liebhaber gelingen kann, oder doch nur einem Schauspieler, der Liebhaber gespielt hat, der also die entscheidenden warmen Töne des Liebhabers in seiner Gewalt hat. Betrachten wir doch die Haupttriebfedern, welche Hamlet während des ganzen Stückes in Bewegung setzen. Außer dem Liebesverhältnis zu Ophelia ist es ja die tiefe Liebe zu seinem Vater, welche den ganzen Aufruhr in ihm erregt. Die Kindesliebe pulsiert überall heftig, auch in der Verzweiflung über seine Mutter, welche sich dem Usurpator hingegeben. Ueberall ist es starke Empfindung, welche das Stück tragen und erwärmen muß. Der geistige Reichtum ist Schmuck und Zier; er lockt und reizt, aber er trägt den Organismus des Stückes durchaus nicht. Kein großes Stück wird vom bloßen Geiste getragen. Ohne den durchwallenden Strom der Empfindung erhalten die geistreichen „Hamlet"-Szenen etwas Virtuoses und Willkürliches, und der tiefere Zusammenhang entweicht. Dieser tiefere Zusammenhang erwächst nur aus Hamlets Herzen.

Dessen wurde man bei der ganz tüchtigen Leistung Lewinskys deutlich inne. Man bemerkte, daß er es selbst wußte oder ahnte; denn er bot an Wärme auf, was ihm nur irgend erreichbar. Die Szenen bröckeln dann ab neben einander, wenn man vorzugsweise auf den Geist angewiesen ist, wenn der innere

Blutumlauf des ganzen Hamlet nicht von selbst immer pulsiert und von einer Szene zur andern drängt. Dieser Drang erzeugt den romantischen Reiz des Stückes, dieser Drang läßt uns vergessen, daß so viel Episodisches von dem Hauptziele ablenkt, und nur um dieses Dranges willen überlassen wir uns getrost und zuversichtlich allen episodischen Reizen; denn nur dieser Drang festigt in uns die Sicherheit, daß wir doch zum Ziele kommen werden.

Ich weiß wohl, wie viel Unangenehmes diese Absicht hat für die Charakterspieler, welche den Hamlet in ihr Rollenfach ziehen. Sie tun dies auch mit manchem guten Grunde. Aber ich meine, es gibt noch bessere Gründe. Und die besseren sind diejenigen, welche das Gedeihen und die volle, tiefe Wirkung der ganzen, so wundervollen Komposition bezwecken.

Hamlet ist ein Sanguiniker, nicht ein Choleriker. Der Choleriker erstäche den König am Betpulte. Charakterspieler aber sind ihrem innersten Wesen nach Choleriker; Sanguiniker sind ihrem innersten Wesen nach Liebhaber.

Vielleicht aus Bescheidenheit ist Lewinsky von Wagners Darstellung abgewichen in der wilden Szene beim Abbruche des Schauspieles im dritten Akte, da, wo der König davonläuft und Hamlet schreit:

„Ei, der Gesunde hüpft und lacht,
Dem Lahmen ist's vergällt."

Er hat vielleicht die auffallende Spielweise Wagners in dieser Szene nicht nachahmen wollen. Oder er ist der Meinung unserer älteren hiesigen Schauspieler, daß diese auffallende Spielweise dem Könige gegenüber nicht zulässig sei.

Ich billige jene Bescheidenheit nicht, und ich teile diese Meinung nicht.

Was große Wirkung macht ohne große Mittel, das kann der Nachfolger getrost annehmen. Es ist auch für ihn gefunden worden.

Und was ist denn an der Meinung richtig, solch herausforderndes Betragen Hamlets sei vor dem Könige nicht zulässig? So gut wie nichts. Hamlet beträgt sich auch dem Könige gegenüber als Narr. Warum soll er denn im entscheidenden Augenblicke plötzlich vorsichtig, bescheiden und respektvoll werden? In dem Augenblicke, der seinen Verdacht schlagend bestätigt, wo er

in Wahrheit außer sich gerät, und auch in Wagners Spielweise doch nur „metaphorisch", wie er eben von der Mausefalle gesagt hat, sich äußert? Warum soll er hier gerade die Freiheit des Narren verleugnen? Und zwar auf Kosten der dramatischen Steigerung! Ich weiß nicht, ob die Tradition, nach welcher Wagner die Szene spielt, aus England stammt. Bekanntlich wirft er dem Könige die Spottverse ins Gesicht, indem er rücklings vor ihm hergeht. Aber ich weiß, daß die Szene, nach dieser Tradition gespielt, elektrisch wirkt, und da ich keinen inneren Grund entdecke, diese Tradition zurückzuweisen, so empfehle ich sie jedem Hamlet.

Die groß angelegte Szene verpuffte auch wirklich bei Lewinskys bescheidener, privater Ausbeutung, indem er die Spottverse nur für sich und das Publikum, etwa noch für Horatio sprach. Bei Wagner setzte sie das ganze Haus in Sturm. Natürlich und aus ganz klaren ästhetischen Gründen. Das leidenschaftliche Moment des ganzen Stückes ist auf seiner Höhe, es verlangt Befriedigung in dramatischer Weise. Dramatisch ist aber in erster und letzter Linie, wenn sich die Gegensätze treffen. Hier sind Hamlet und der König die Gegensätze. Sie treffen sich, wenn Hamlet sein Spottlied dem Könige ins Antlitz ruft, und die größte Wirkung des Stückes ist da. Sie treffen sich nicht, wenn Hamlet seinen Ausbruch monologisch mitteilt, und die Wirkung ist verloren. Der König sagt ja auch unmittelbar nach dieser Szene: „Ich mag ihn nicht; auch steht's um uns nicht sicher, wenn frei sein Wahnsinn schwärmt", und gibt Befehl, den Hamlet nach England zu schaffen. Er hat also den ärgsten Eindruck.

Mehrere Details hat Lewinsky eigen gebracht. Er läßt das Herausziehen des Taschenbuches: „Schreibtafel her! Ich will es niederschreiben" mit gutem Geschmack weg. Er sagt ferner zu Polonius nur: „Das war brutal" und setzt für sich hinzu: „ein so kapitales Kalb umzubringen", und er hat überhaupt in der ganzen Leistung, sich wiederum als ein geistvoller, gründlich fleißiger und ungemein begabter Künstler bewährt.

Daß Hamlet einem hinten vorübergehenden Musikanten die Flöte abnimmt, ist besser, als daß er sich, wie Lewinsky tut, da hinten eine Flöte holt, wo niemand eine vermutet.

Ueber die neuen alten Stücke: „Die Bastille" und „Ein liebenswürdiger Jüngling" ist kaum etwas zu sagen. Es ist höch-

stens zu fragen: Ist es Absicht, das Theater so harmlos und unbedeutend, wohl auch so langweilig als möglich zu machen, indem man so abgestandenes Wasser auftischt? Das ist doch kaum glaublich. Wenn man auch bedeutende und aufregende, selbst anregende Stücke vermeiden will, so wird man doch nicht mit Bewußtsein zu veraltetem und unerquicklichem Krame greifen. Ist es also Mangel an Urteil, Mangel an Geschmack? Wenn man das Repertoire des deutschen Theaters einigermaßen kennt, so weiß man doch, was ein so nichtiges Stück wie die „Bastille“ bedeutet. Vor etwa dreißig Jahren stritt man darüber, ob der Schauspieler, welcher es verfaßt, ein französisches dazu benützt und beschädigt hätte. Nun weiß jeder halbwegs Kundige, daß französische Stücke solcher Gattung, die nur eine künstlich aufgebaute Situation ausbeuten, in ein paar Jahren veralten und bald wie ein trockenes Lattengerüst erscheinen. Welch eine Kenntnis, welch ein Geschmack wählt also jetzt noch ein solches Stück als Neuigkeit für das Burgtheater! Obenein am Verscheiden einer Saison, welche durch Mangel an Erfolg doppelte Vorsicht, doppelten Eifer erregen sollte. Vor achtzehn und vor siebzehn Jahren habe ich bei völligem Mangel an Novitäten zweimal diese „Bastille“ vorgenommen, weile sie damals noch zuweilen an kleinen Theatern gegeben wurde, verhoffend, sie könnte nun doch als Lückenbüßer für eine Neuigkeit dienen. Jedesmal aber legte ich das Manuskript verzweifelnd aus der Hand — verzweifelnd, daß so verbrauchte trockene Ware von unserem Publikum hingenommen werden könnte. Wie sehr sind wir seit siebzehn Jahren in frische, lebendige Stoffe eingeführt worden auf dem Theater, und jetzt soll dies unwahre, trockene Zeug in banalster Theaterform Teilnahme finden! Wer konnte, wer kann das glauben!

Ich halte es deshalb auch für unbillig, die Schauspieler ganz verantwortlich zu machen für Darstellung solcher Komödien-Menschen, denen nichts Ehrliches und Wahrhaftiges zugeteilt ist. Am schlimmsten war Herr Franz Kierschner daran mit einem Ludwig XIV., welcher Lüstling sein möchte und zum Zeitvertreib auch seinen Günstling einsperren lassen soll, ohne dies oder jenes ernstlich zu wollen, und welcher dupiert wird, ohne daß es die Dupierung zu einem gesunden Effekt bringen kann. Solch zerfahrene Aufgabe ist äußerst gefährlich für einen Schauspieler, der ohnedies Neigung hat für manierierte Drucker.

Er sucht diese Drucker nun bei solcher Rolle, welche nirgends Anhaltspunkte bietet, verzweiflungsvoll in jeder Zeile. Vor jeder Zeile stellt er pausierend und hinweisend einen Wegweiser auf, welcher dem Publikum anzeigt: Seht und hört, jetzt kommt was Besonderes! Vermöge der verschwimmenden Rolle kommt nun aber das Besondere niemals und nirgends; das Publikum empfindet also, daß es fortwährend getäuscht und genarrt werde durch Wegweiser, und es macht am Ende kurzen Prozeß, indem es sagt: Dieser Schauspieler belästigt uns durch seine Manieriertheit. Herr Franz Kierschner hat die größte Eile nötig, eine einfache, glatte, fließende Redeweise wieder zu gewinnen. Es ist freilich nicht seine Schuld, daß die Direktion gerade ihn für geeignet hält, einen glatten, vornehmen König darzustellen.

Das zweite Stückchen: „Ein liebenswürdiger Mensch“, führt wenigstens die Idee einer Figur, eines enfant terrible, eines „Tolpatsch“, der alles verdirbt, mit Konsequenz durch. Deshalb ließ ich es vor Jahren übersetzen. Bei der Leseprobe aber fand ich, daß diese Konsequenz doch gar zu eilig und grob in Wirksamkeit träte und dadurch in den Possen-Charakter geriete. Daß dies außerdem zu tumultuarisch vor sich ginge und leicht nur halb verständlich für den Zuschauer. Ich legte es also zurück als einen geringen Notpfennig für einen der drei Faschingstage, wenn es für einen dieser Faschingstage an einaktiger Kost fehlen sollte. Wie hätte ich ahnen können, daß es einmal gut genug befunden werden könnte für einen Höhepunkt der Saison, auf welchem verloren gegangene Siege eingeholt werden sollen!

Das Publikum wußte auch am Schlusse kein Wort von einem Siege, sondern schwieg mausestill. Uebrigens war das lärmende Durcheinander fleißig eingeübt, und Herr S c h ö n e löste seine Tolpatsch-Aufgabe frisch und munter. Ist denn nun wirklich nichts Besseres vorhanden an Neuigkeiten? Es ist ganz Brauchbares vorhanden. Schon vor fünf Monaten ist eine „Miß Susanne“ von Legouvé gegeben worden, die in Paris recht wohl gefallen hat und auch für uns ganz geeignet ist, wohl zu gefallen. Sie konnte schon statt des verunglückten „Sohn“ aufgeführt werden, welcher auch ohne Not aus dem Grabe der Vergangenheit ausgescharrt wurde. Woher diese originelle Vorliebe für überlebte Stücke? Dies bleibt ein Rätsel. Man kann ja doch politisch unschuldig sein, ohne alt zu sein.

28) „Gustav Wasa oder Maske für Maske.“
Schauspiel in vier Akten von Bernhard Scholz.

. . . . Mir hat in früherer Zeit das Stück vorgelegen, und ich habe es abgelehnt . . . Rauschendes Zeitungslob hat mich keinen Augenblick irre gemacht in meiner abfälligen Ansicht. In meiner Erinnerung an die Lektüre des Manuskriptes war nichts haften geblieben, was mich bei solchem Zeitungslobe nur veranlaßt hätte, noch einmal näher an das Stück zu denken, wie das wohl vorkommt, wenn man gewissenhaft ist. Trab, trab! war das Stück an mir vorübergesprengt, gar nichts zurücklassend von irgend einer talentvollen Wendung oder vom Splitter eines Kernes.

Man macht jetzt geringere Ansprüche und hat das Stück angenommen. Nun, das hat seine Berechtigung, und ich wünsche, daß es gute Folgen habe. Die Direktion hat auch Grund zu diesen bescheideneren Ansprüchen. Die erste Aufführung dieses Stückes wenigstens hat es mir dargetan. In früherer Zeit konnten wir mit Sicherheit vorhersagen, daß eine solche undramatische Arbeit die Probe einer ersten Aufführung im Burgtheater nicht bestünde. Jetzt hat es sie äußerlich bestanden: es wurde schon applaudiert, ehe noch eine erkennbare Veranlassung da war, und ich glaube, nach jedem Akte durfte der Regisseur erscheinen und für die freundliche Aufnahme danken. Die Zeiten ändern sich und wir in ihnen, sagt schon ein römischer Spruch. Ein Theater-Publikum ändert sich auch. Höchstens könnte ich bemerkend zusetzen, daß sich das erste Parterre gar nicht beteiligte an dem Applaus.

Wie kommt es nun, daß ein solcher Stoff, welcher doch reich ist an Begebenheiten, so uninteressant auf der Bühne erscheinen kann? Es kommt daher, daß die reichste Begebenheit nichts hilft in Schrift und Spiel, wenn sie nicht künstlerisch gefaßt wird. Die Fassung dieses Stückes ist künstlerisch nichtig.

Wie soll man nun Schauspieler verantwortlich machen, daß sie Undramatisches wirksam spielen! Herrn Sonnenthal als Gustav Wasa kann niemand absehen, daß er ein guter Schauspieler ist. Er verliebt sich in der Geschwindigkeit. Dies ist das einzige, was ihm widerfährt; und auch das widerfährt ihm so ohne weiteres, daß er dabei gar nichts Besonderes von sich entwickeln kann. Alles übrige macht und bestimmt er aus eigenen Mitteln; ich kann's nicht anders nennen als monologisch.

Damit ist dem Schauspieler alles entzogen, was ihn zum Schauspieler machen kann. Die Wirkung auf ihn im Laufe des Stückes ist eben die Gelegenheit, vermittelst welcher er seine Aufgabe, seinen Charakter gestaltet und zur Anschauung bringt. Nur weil wir sehen, wie auf ihn eingewirkt wird, betrachten wir mit Anteil, ob er so oder so aus dieser Einwirkung hervorgehen werde und ob er imstande sei, dies überzeugend auszudrücken. Wird ihm diese Gelegenheit nicht geboten, so entsteht auch keine Rolle.

Dies ist denn auch immer ein Kennzeichen undramatischer Stücke, daß sie keine Rollen bieten können. Lang und ausführlich mögen die Aufgaben der Schauspieler sein, aber Rollen sind es nicht. Was nicht hinlänglich interessiert, das ist eben keine Rolle. Frau Gabillon hat sich bitterlich geirrt, wenn sie sich um diese junge Liebhaberin Anna beworben hat und aus Ehrgeiz ihrem Fache untreu geworden ist. Diese Anna ist unklar und hat eine erkünstelte Aufgabe; damit ist nur künstlicher Erfolg zu gewinnen. Und gerade diese Schauspielerin hätte sich vor solcher Aufgabe hüten sollen. Sie ist nur für nüchterne, schlagfertige Charaktere geeignet, am besten geeignet, wenn diese Charaktere keine Wandlung durchzumachen und episodisch zu wirken haben. Da sind ihre Fähigkeiten ganz am Orte. Wenn sie poetische Empfindung, weiche Gefühle und Mannigfaltigkeit des Wesens darstellen soll, da muß sie zu äußerlichen Hilfsmitteln greifen, welche dem Zwecke gar nicht entsprechen. Da gerät sie in die Gefahr des Flötens, Säuselns und Minaudierens oder des erpumpten, gewaltsamen Tones, der für jeden Kenner besagt: Hier wird Komödie gespielt. Welcher Irrtum führt sie nun jetzt an solche jugendliche Liebhaberin, die ein ganzes Register von Eigenschaften einer Liebhaberin aufziehen soll! Da ist denn die Versuchung so stark, daß alle Hilfsmittel der Manieriertheit in Bewegung gesetzt werden, und eine Leistung entsteht, welche das Zutrauen in eine Schauspielerin nur beschädigen kann. Und das alles um Hekuba! Um eine Rolle, die eine echte Wirkung gar nicht machen kann, weil sie in einem undramatischen Werke steckt.

Am besten geschrieben sind die beiden heiteren Figuren Friederike und Hanns von Bonde. Sie wurden — gewiß zum Teile deshalb und weil man der Erheiterung sehr bedürftig war — am besten gespielt von Frau Hartmann und Herrn Bau-

meister. Hätte der Autor sie mit dem Gange des Stückes zu verknüpfen und wirkliche Rollen aus ihnen zu machen gewußt, so hätten wenigstens Intrigen-Szenen entstehen können zu einiger Unterhaltung.

Vielleicht wird ihm dies ein Fingerzeig, daß er im heiteren Schauspiele einer geschlossenen Form nachtrachten könne.

Die hiesigen Blätter sind übrigens im Irrtum, wenn sie von diesem „Gustav Wasa“ sagen, daß er ein Erstlingswerk sei, und wenn sie daran ihre Schlüsse knüpfen über das Talent des Verfassers. Er hat schon vor Jahren ein größeres Stück aus der Schweizer Geschichte verfaßt und es auch, wie ich glaube, an einigen Bühnen zur Aufführung gebracht. Ich habe es ebenfalls gelesen, und es steht in meinem Gedächtnisse günstiger als dieser „Wasa“. Es war mehr Kern darin. Für das Burgtheater war es mir aber auch nicht stark genug. Ich bin immer von dem Gesichtspunkte ausgegangen, daß man auf einem ersten Theater Stücke nicht aufführen könne, denen man keine Lebensfähigkeit zutraut. Man irrt sich oft genug und traut einem Stücke mehr zu, als es auf der Szene leistet. Das Burgtheater-Publikum machte da kein Federlesen, es wies solche Stücke kurzweg ab und sagte: Solche Versuche mag man auf kleineren Bühnen machen, ein erstes Theater ist nicht dafür da! — Der jetzige Herr Intendant weiß so gut wie ich, was solch ein Stück wie „Maske für Maske“ für einen Wert und was es für eine Aussicht hat auf wirklichen Erfolg. Wenn er es dennoch gibt, will er damit andeuten, daß er den alten Maßstab für's Burgtheater tiefer stellen wolle? Das ist von großer Wichtigkeit. Ich glaube es kaum. Das leere Haus bei der zweiten Vorstellung wird wohl darüber aufgeklärt haben, daß auch das jetzige Publikum zu Hause erzählt, ob es sich genügend oder ungenügend unterhalten habe, und ob der hastige Beifall von der vierten Galerie ein echter Ausdruck gewesen sei oder ein gemachter. Das gedruckte Parteilob wird sich ebenfalls leicht erkennen lassen. Was ist nun mit solcher Aufführung gegen die bessere Einsicht des Theaterleiters erreicht? Zeit und Tätigkeit sind mit offenen Augen verschwendet, das Urteil des Publikums in die Irre geführt. Oder hat wenigstens der Autor einen Vorteil davon? Wie gerne möchte ich ihm den gönnen! Er ist, so viel ich weiß, ein Mann von Geist und Tatkraft. Aber ich entdecke den Vorteil nicht bei so gemachtem Applaus und so phrasenhaft loben-

der Kritik. Er wird ja nur bestärkt auf falschem Wege. Mein Tadel nur könnte ihm nützen. Aber dem glaubt er natürlich nicht. Die uns allen inwohnende Eitelkeit flüstert ihm zu: Der tadelt nur, weil er früher das Stück abgewiesen! Es nützt meine Versicherung nichts, daß sich niemand mehr gefreut hätte als ich, wenn mich die Aufführung des Irrtums geziehen hätte. Er hat nun ein Diplom für seine Meinung: Stücke wie „Maske für Maske" seien eine Bereicherung für's deutsche Theater, und in diesem Gange dürfe er nicht nur, nein, müsse er beharren.

Das alles kommt von der Unwahrhaftigkeit. Sie beschädigt das deutsche Theater so sehr wie die Unkenntnis. Nichts ist so schwer unter uns, als — unsere Anfänger zur Kunst zu erziehen. Niemand verweist sie auf technische Studien und Uebungen; niemand nötigt sie erst eine Szene aufbauen zu lernen, dann die organische Verbindung mit der folgenden zu suchen, dann einen Akt wirksam zusammenzustellen und sich zunächst mit Hervorbringung kleiner Stücke zu begnügen, um allmählich zu reifen und zu wachsen für größere Pläne. Nein, wenn sie mit halb richtiger Anlage und mit unklar-romantischer Ausführung eines großen Stückes kommen, da füllt man die Zeitungen mit übertreibenden Reklame-Artikeln und schilt über Mißhandlung junger Talente, so lange die Bühnen scheu bleiben. Und hat man die Bühnen genötigt, so schreibt man hohl über große Erfolge. So erzieht man eben nicht, sondern verderbt Schriftsteller und Bühnen.

Wir haben in diesem Betracht eine förmliche Partikular-Geschichte des deutschen Theaters; jede Stadt von einiger Bedeutung hat ihren Shakespeare, der nur „draußen" noch nicht genügend anerkannt sei. Weimar hat einen Rost, Stuttgart einen Fischer, Wiesbaden hat nun zwei, einen „Columbus"-Verfasser, welchen notable Kritiker dem echten Shakespeare ganz nahe gestellt, und jetzt auch noch B. Scholz, unseren „Wasa"-Verfasser, und so weiter Stadt für Stadt. Ich lese diesen Preis der Heimat eigentlich immer gern, er gehört zu unserem geschichtlichen Vorzuge tüchtiger Mannigfaltigkeit, und ich möchte ihn keiner zentralistischen Richtung geopfert sehen. Aber wäre es denn nicht möglich, diesen Preis ein wenig sachgemäß zu nuancieren? Columbus zum Beispiel und der Hohenstaufe Friedrich der Zweite sind doch wahrlich nicht leicht zu dramatisieren, warum wissen die Jubelberichte aus Wiesbaden und Stuttgart nicht

einige Einschränkung anzubringen in betreff der eigentlich dramatischen Kunst? Sie hat ja doch recht bestimmte Gesetze und gewinnt wirklich nicht, wenn man sie immer nur verschwommen zeigt in hohen poetischen Idealen. Und die Partikular-Shakespeares gewinnen auch nicht durch lauter Lob außer Rand und Fach.

---

29) Schluß der Saison.

Wir haben geglaubt, die Saison im Burgtheater sei schon lange geschlossen, und jetzt erfahren wir, daß sie noch blühen soll. Für den 9. Juni noch — in dieser den Geist bedrückenden Sommerzeit — wird ein neues Stück angesetzt, „Miß Susanne", ein vieraktiges Schauspiel von Legouvé. Das Beste zuletzt, gleichviel, wann dieses Zuletzt eintritt! Diese Maxime ist im Theaterleben mehr originell als empfehlenswert. Die Lust am Theater sinkt zusammen vor heißen Tagen und kurzen Abenden, und namentlich Wien flüchtet so zeitlich wie möglich aufs Land; für wen also noch so spät die eine große Neuigkeit? Für die Gepeinigten, welche nicht fort können? Auch die sind nicht einmal dankbar dafür — die Neuigkeit bleibt halb inkognito, und wenn sie gefällt, so heißt sie im Herbste altbacken. Aber, wenn sie nicht gefällt? ruft die Direktion. Dann freilich paßt sie in den Juni.

Ein starkes Lustspiel, welches dem streng ästhetischen Publikum zu ausgelassen erscheinen dürfte, das mag man allenfalls im Juni auftischen, das kann von der Situation profitieren. Man ist so spät im Theaterjahre nicht mehr gar so rigoros, man läßt sich leichte Ware zur Not gefallen, und so kommt ein Stück zum Stehen, das in der Saison seines leichtfertigen Charakters wegen umgeblasen worden wäre. Lobt es auch die Kritik nicht, es ist ein Lustspiel! Man hat gelacht, und wenn es im Herbst wiederkehrt, da erinnert man sich nur daran, daß damals gelacht worden ist, daß man sich lustig unterhalten hat. Harmlos also! Willkommen denn!

So entsprang Anno 50 im Juni für „Rosenmüller und Finke" die lehrreiche Stellung im Repertoire. Die Rigorosen hatten im Juni gezischt, im September hatten die vom Lande Heimkehrenden keine Verpflichtung mehr, ein Urteil zu fällen, sie unterhielten sich. Im Dezember war es schon ein komisches

Repertoirestück, und die Jahre „doppelten seine Kraft“. Jawohl, ein flottes Lustspiel mit schadhaftem Gewissen, das kann im Sommer seine Laufbahn beginnen, ein Schauspiel kaum. Nun, wir wollen ihm Glück wünschen. Es hat ja auch heitere Szenen.

Die Stücke haben eben ihr Schicksal, wie die Menschen! Anders ist's nicht zu erklären, daß diese „Miß Susanne“ so spät an die Reihe kommt. Mitten im Winter ist sie am Gymnase in Paris gegeben worden und hat sich glücklich auf dem Repertoire erhalten; sie stand also wohlgefällig zu Dienst für unsere Direktion, als im Januar, Februar, März, April, Mai Mangel an brauchbaren Stücken so sichtbar wurde, — justament nicht! schien es zu heißen, und „Der Sohn“ von einem früheren Pariser Jahrgange, auch in Paris ein Stiefkind des Theaterglückes, mußte erst seinen Fall erleben, und der „höhere“ Gustav Wasa samt Kompagnie. Bescheiden wir uns! Oder vielmehr gestehen wir uns, die Direktion hat schärfer gesehen, als wir ihr zugetraut.

Benützen wir doch die unerwartete Erinnerung, daß wir bis heute immer noch in der Saison gelebt, zu einer rückwärtsschauenden Erinnerung an die ganze, so lange Saison. Schwelgen wir im Nachgenusse. Was alles hat uns die lange Saison gebracht?

Sie begann mit „Brutus und Collatinus“ sehr glücklich. Ein schweres Römerstück wurde mit anhaltendem Beifalle aufgenommen. Da wechselte die Direktion, da erkrankte Brutus-Wagner. Ich mahnte vergeblich, die Rolle des Brutus flugs an Lewinsky zu geben, damit das Stück erhalten bliebe. Das Stück verfiel. Der arme Joseph W a g n e r, von schwerer Krankheit gepeinigt, mußte weiterspielen, wie dringend ich auch riet, ihn in die Berge, in gute Luft, in ernsthafte Kur zu senden; er spielte, bis er umfiel. Nun ist eine hochwichtige Kraft auf unberechenbare Zeit gelähmt; von einer Wasserkur hofft man langsame Genesung. Ganz zweckmäßig, aber leider sehr spät, denkt man nun an Besetzung derjenigen Rollen von ihm, welche besetzt werden können. Jetzt erst hat Herr F ö r st e r zum ersten Mal den Tell gespielt. Mit Ausnahme des großen Monologes vor dem Schlusse gut. Realistische Einfachheit war überall gut angebracht; in diesem Monologe aber muß mehr geschehen. Da muß Schillers Idealismus durchbrechen; da handelt sich's um

das Aeußerste für diesen Schweizer Landmann, da muß die Leidenschaft das Tempo erzeugen und das Tempo die Leidenschaft unterstützen. Wenn jemand auf der Probe gesessen und das bemerkt hätte, im Handumdrehen wäre Förster in Tempo und Leidenschaft eingetreten. Jetzt wird die Probe durch die Kritik nachgeholt, und bei der Wiederholung des Stückes wird der neue Tell seine Aufgabe vollständig erfüllen. Herr Krastel hat bereits Jaromir, Mortimer und Karl Moor lobenswert gespielt, Judah muß folgen, Beaumarchais, Tasso, Dunois, Leander, Siegfried, Rustan im „Traum ein Leben", Siegmund im „Leben ein Traum".

Trotz meiner Bitten für die arme Witwe Otto Ludwigs sind die „Makkabäer" zum erstenmal in einer Saison ausgefallen. Mit einem neuen Judah kann das im Herbste nachgeholt werden. Auch zum Trost für Fräulein Schweigert, welche die Lea mit großem Beifall gespielt hat und welche in kleinen Rollen abgenützt wird. Ihre Eigenschaften entwickeln sich am besten, wenn die Aufgaben groß sind und alle Kräfte in Anspruch nehmen.

Ebenso sollen zum Herbste „Brutus und Collatinus" in der neuen Besetzung wieder aufgenommen werden.

Als erste Neuigkeit der neuen Direktion kam im Oktober „Begum Somru". Gegen meinen Rat. Denn sie geriet in aufgeregte Stimmung des Publikums und wurde mißhandelt. So kam das Stück zu keiner reinen Geltung. Diese kann vielleicht nachträglich errungen werden, wenn es gleichsam neu in Szene gesetzt wird. Der Knabe Nadir und der treulose Liebhaber Dyce müssen neu besetzt und alle ruhigeren Szenen der „Begum" müssen im Vortrage klar ausgearbeitet werden. Es folgte im November das Puppenspiel: „Sie hat ihr Herz entdeckt" und „Der Herr Studiosus", und da diese Reisenden Eile hatten, so folgte zehn Tage darauf: „Der Schulz von Altenbüren". Schiefe Gegensätze brachen ihm das Herz und er mußte Abschied nehmen. Es folgte ihm in den allerletzten Tagen des Jahres, welche keinem neuen Stücke günstig sind, „Drahomira" von Weilen. Man wollte noch einen Eindruck für das matt ausgehende Jahr. „Drahomira" leistete das auch, und sie hielt eine Zeitlang Stand. Größere Dauer ist von einem heidnischen Thema aus der Urzeit nicht zu verlangen, wenn nicht Schiller selbst sein Talent dafür einsetzt.

Jetzt erschien „Das Testament eines Sonderlings“ und wurde eiligst ein Testament. Was nun? Nach solcher Niederlage schaut man sich um nach zuverlässigen Truppen. Legouvés „Susanne“ war da, sie galt für ein brauchbares Drama, ich erwartete es als nächste Neuigkeit. Nein, der schon lange verstorbene „Sohn“ wird hervorgesucht, damit sein Totenschein auch in Deutschland unterschrieben werde; das geschah. Was nun? Die Frage wurde schon kritisch; der Patient — die Saison — zeigte bereits hippokratische Züge. Man griff zu einem Hausmittel. Vor dreißig Jahren hatte eine Komödie, „Die Bastille“ genannt, kleinen Theatern gut getan. Dies wurde versucht, und „Ein liebenswürdiger Jüngling“ mit aufs Rezept gesetzt. Wenn's auch nicht hilft, so wird's doch nicht schaden! dachte man. So darf man aber beim Theater nicht schließen. Wenn das Theater die Erwartungen lange getäuscht hat, da ist das Publikum nicht mehr unbefangen und gleichgültig; was da nicht hilft, das schadet. Der Abfall auch dieser Neuigkeiten machte böses Blut.

Endlich legten sich die Schauspieler ins Mittel. Sie nahmen eine alte Vorarbeit wieder auf, und die brachte eine Labung. Vor einigen Jahren nämlich hatten wir uns damit beschäftigt, das Grillparzersche Fragment „Esther“, eine poetische Perle, für eine Wohltätigkeits-Vorstellung in Szene zu setzen. Bei solchen Vorstellungen drängen sich aber leicht Kräfte in die Besetzung, welche nicht die entsprechenden sind, und wenn man sie hinausdrängen will, so gibt es Aergernis. Unser alter Poet, der überhaupt nichts mehr von sich aufgeführt sehen will, scheut solches Aergernis doppelt und empfahl einen Aufschub, bis der Plan wieder frei würde und die Besetzung ohne Schwierigkeit vorgenommen werden könnte. Dessen erinnerten sich in solcher Zeit der Ebbe einige Mitglieder, bemächtigten sich jener alten Vorarbeit und setzten sie für die Wohltätigkeit selbständig in Szene. Das gelang vortrefflich, und so wurde aus dem Opernhause die beste Gabe der Saison dem Burgtheater fertig in den Schoß gelegt.

Leider spät in der Saison, und leider folgte dann noch „Gustav Wasa“, eine Unkomposition, an welche die letzte Zeit und Arbeit verschwendet wurde.

War das wirklich alles vom September bis zum Mai? Ist es mir doch, als wäre eine historische Kavalkade bei nächtlicher Weile vorübergezogen und habe Enttäuschung gebracht? Rich-

tig! „König Johann", den vor zehn Jahren die Konkordats-sorge in Ketten gelegt, ist diesen Winter frei geworden. Den hab' ich vergessen können, mit dem ich mich selbst bis zur Proben-reife beschäftigt hatte! Wie hat das geschehen können? Gewiß, weil er dem Bilde gar nicht entsprochen hat, welches mir vorge-schwebt von seiner Inszenesetzung. Nein, das war er nicht! In der Nacht ritt er jetzt durch's Burgtheater und war in solche Hau-fen von Worten eingehüllt, daß seine Physiognomie gar nicht zum Vorschein kam.

Die sogenannte Pietät verursacht den schwersten Schaden, wenn sie allein Stücke von großen Autoren auf die Bühne bringt. Sie kann nur bewahren, aber sie kann nicht nachschaffen. Sie ge-stattet sich kein Urteil oder hat auch wirklich keines und meint eine literarisch-religiöse Pflicht zu erfüllen, wenn sie kein Wort fallen läßt. Da kommt sie denn an Stücke, wie dieser „Johann", die zu den unausgetragenen gehören, die unsere Bedingungen einer dramatischen Komposition nicht erfüllen, die ihre kräftigen Züge nur in vereinzelten Szenen enthüllen ohne organischen Schritt und Zusammenhang für Entwickelung und Folge. Da poltern und toben denn einzelne Heerhaufen vorüber, und der unbefangene Zuschauer, welcher das literarische Urteil nicht nach-betet, sondern den dramatischen Eindruck erwartet, steht ver-blüfft da am Schlusse solcher pietätvollen, dramatisch geistlosen Inszenesetzung. Zuerst verblüfft und dann enttäuscht. Denn auch die großen Züge, welche in solchen Shakespeareschen Szene-wechseln und Charakterbildern enthalten sind, auch sie hat man verwischen, überbauen, überschreien lassen. Ist das der berühmte Shakespeare? fragt er kopfschüttelnd.

Nein, für nahezu dreihundert Jahre alte und auch damals nicht fertige Stücke ist die bloße Pietät nicht der Vermittler, wenn diese Stücke aufs heutige Theater kommen sollen. Das Theater besteht und lebt nur in den Grundbedingungen seiner Zeit. Man hat aus den Schreibstuben wohl gescholten, als Schröder den Shakespeare bei uns einführte und unsere szeni-schen Bedürfnisse mit einführte. Und doch war es diese Schrö-dersche Form, welche den Zugang und das Verständnis für den großen britischen Dichter ermöglichte. Solches Kopieren der Schlegelschen Uebersetzung bei einem nicht ausgearbeiteten Sha-kespeare-Stücke hinterläßt keinen Eindruck. Welche große Ele-

mente schießen auf in diesem „König Johann“! Ich male mir's immer aus, wenn Shakespeare in späterer Zeit, in der Zeit, als er den „Othello“ so sorgsam, fein und mächtig komponierte, wenn er da noch einmal an eine Ueberarbeitung des „König Johann“ gekommen wäre, welch ein gewaltiges Stück wäre dies geworden!

Ueberschaut man solchergestalt die Früchte der Saison, so muß man eingestehen: die Ernte ist ungenügend gewesen.

Die Kosten der Unterhaltung sind vom alten Repertoire getragen worden, und dabei ist dies alte Repertoire gefährlich abgenützt worden. Aeltere Stücke, die sonst einmal im Jahre gegeben und gern gesehen wurden, haben dreimal, viermal aufwarten müssen und brauchen nun längere Ruhe. Neue Standtruppen sind aber nicht dazugekommen, wie obige Ueberschau gezeigt hat, wie soll nun das Repertoire der nächsten Saison anziehend gemacht werden?

Solche Gedanken mögen die Direktion veranlaßt haben, auch in heißer Sommerszeit noch ein neues Stück zu geben, damit für den Herbst ein Anhaltspunkt vorhanden sei. Oder damit wir zu guter Letzt hören: Laßt eure Ansprüche, es gibt nichts Gutes mehr!

Die Umrisse der Handlung sind nicht groß, aber die zögernde Handlung ist durch geschickte Kontraste zwischen Ernst und Laune mannigfach wirksam gemacht. Namentlich dadurch, daß die Vermittelungsfiguren Marthe, Joseph, Edith und deren Mutter und Vater anmutig gezeichnet sind. Dieser Vater besonders, ein stets verliebter alter Oberst, ist eine sehr dankbare Rolle, welche mit der derben Marthe und dem nie recht zu Worte kommenden Joseph die Unkosten der Heiterkeit trägt.

Dennoch ist das Stück nach unseren Begriffen kein Lustspiel, wie es der Theaterzettel nennt. Das ernste Thema ist sein Grundcharakter, welcher nur durch muntere Nebenfiguren fröhlich aufgekräuselt wird. Es ist ein Schauspiel.

Was haben wir nun erlebt? Die Direktion hat recht behalten mit ihrer Scheu vor dieser „Miß Susanne“, das Stück hat Fiasko gemacht. Wirklich? Wirklich. Jeder Zuschauer von gestern abend lacht uns höhnisch ins Gesicht, wenn wir uns des Stückes annehmen wollen. Natürlich! Wenn uns jemand zum ersten Male entgegentritt und garstige Gesichter schneidet,

so finden wir diesen Jemand garstig, und kein Mensch redet uns ein, daß dieser Jemand eigentlich ein ganz hübsches Gesicht habe.

So ist's dem Publikum mit dieser „Miß Susanne" ergangen, sie hat bei uns garstige Gesichter geschnitten. Sie ist uns als Lustspiel angekündigt worden und ist ein Schauspiel, sie ist in entscheidenden Rollen falsch besetzt, sie ist ohne Licht und Schatten in Szene gesetzt, sie entbehrt der Striche, welche für ein deutsches Publikum nötig sind, mit einem Worte: sie ist niedergespielt worden.

Legouvé, ein Akademiker, ist ein ganz wertvoller Dramatiker und zählt in Paris zu den ernsten, züchtigen Autoren. Ausgelassene Aeußerungen, welche er ein paar Mal bringt, sind vor Franzosen zulässig. Wenn man sie in Deutschland nicht streicht, und der ernste Akademiker bei uns wie ein frivoler Don Juan erscheint, so ist das nicht sein Fehler, sondern der Fehler des deutschen Regisseurs, der nicht zu unterscheiden gewußt, was bei uns schicklich oder unschicklich ist.

Das Stück ist im Gymnase, dem zweitbesten Pariser Theater, von der ganzen Kritik günstig aufgenommen worden und ist das Hauptzugstück des Winters gewesen. Sind die Franzosen so unverständig in Beurteilung eines Schauspieles? Oder liegt der Gedanke nicht näher, daß wir eine verzerrte „Miß Susanne" gesehen?

Zunächst ist es also nach unseren Begriffen ein Schauspiel und muß diesem Grundcharakter gemäß besetzt und aufgeführt werden. Die Gräfin-Mutter, ihr Sohn Paul, Susanne und ihr Vater Villeneuve vertreten ein ganz ernstes, schweres Thema. Dies muß nachdrücklich zur Geltung gebracht werden in der Aufführung, sonst entsteht ein gefährliches Mißverhältnis für das Ganze. Ist nun Frau K o b e r w e i n mit mangelndem Organ, mit undeutlicher Rede, welche vom Flüstern in deklamierendes Pathos überspringt, die geeignete Darstellerin dieser Gräfin? Nein. Und weil sie's nicht ist, zerbricht in ihren Händen das Fundament des Stückes, und die verschiedenartigen Teile des Gebäudes purzeln durcheinander, der Eindruck für den Zuschauer wird ein verworrener, um so mehr, als die Gräfin-Mutter die unpopuläre Aufgabe in der Komposition zu vertreten hat. Wenn das Unpopuläre nicht mächtig auftritt, so ist jedes

Publikum geneigt, es zu verlachen. Deshalb war das Stück nach der ersten Szene unserer Gräfin verloren. Madame Pasca, eine strengernste tüchtige Schauspielerin, welche sehr gut und nachdrücklich spricht, spielt diese Rolle in Paris. Bei uns hätte Frau Hebbel sie spielen müssen.

Ihr Sohn Paul, eine Zeitlang verkannt im Laufe des Stückes, muß durch gewichtige Persönlichkeit die Teilnahme des Zuschauers aufrecht erhalten, muß volle, starke Zustimmung erwecken, wenn er sich endlich kraftvoll für das bürgerliche Mädchen erklärt. Ihn mußte Herr Sonnenthal spielen. Herr Hartmann entledigte sich gewandt seiner Aufgabe, aber er bringt als ganz junger Liebhaber nicht die schwere Bedeutung mit sich, welche auf dieser Rolle ruhen muß zur richtigen Wirkung der ganzen Komposition. Susanne — Fräulein Bognar — und ihr Vater — Herr Förster —, welche beide gut spielten, sind in der Führung des Stückes nicht so gestellt, daß sie obige Abschwächung des ernsten Elementes vergessen machen könnten, und so fehlte dem Schiffe die Ladung, welche unstetes Schwanken des Fahrzeuges verhütet. Es schwankte und flog, dem Schiffbruch geweiht, vor dem Winde.

Und nun die andere Seite, die fröhliche, wie war die besetzt? Da ist ein humoristisches Mädchen, eine ganz neue, trefflich ausgestattete reale Figur, die Marthe. Wer spielte sie? Frau Gabillon, die sich alles zutraut oder der man alles zutraut, vom Knaben Nadir bis zur derben Ingénue. Ist das Talent dieser Dame ein humoristisches? Hat ihr Ton jene kräftige Unmittelbarkeit, welche dieser Marthe zukommt? Nichts von alledem. Die ganze charmante Figur ging verloren. So war durch falsche Besetzung der Ernst des Stückes zerbrochen und die Laune des Stückes geknickt. Nur die lustige Figur des verliebten Obersten kam durch Herrn Gabillon zur Wirkung. Wie soll da ein Stück bestehen, welchem man das Herz ausgebrochen und das Zwerchfell durchlöchert hat!

Dazu der geistvolle Dialog Legouvés wirkungslos gemacht durch lebloses, nur zu oft unverständliches Sprechen, wie es jetzt einreißt auf dem Burgtheater. Nirgends eine Sonderung des Bedeutenden vom Unbedeutenden, nirgends Schattierung, nirgends bei einem glücklichen Worte die aufweckende Pause, welche dem Zuhörer Zeit läßt zum Verständnisse — monotones Her-

sagen, welchem die Langeweile im Publikum auf der Ferse folgt, sobald die Handlung ausruht oder sich vorbereitet im Gespräche.

So war der Schluß unserer Saison, ein beachtenswertes neues Stück, durch Besetzung und Inszenesetzung in einen sicheren Untergang geleitet.

---

30) „Sophonisbe."

Trauerspiel von Em. Geibel.

Von Emanuel Geibel ist eine Tragödie, „Sophonisbe", im Cottaschen Verlage erschienen und kürzlich ausgegeben worden. Die Direktion des Burgtheaters hat diese Tragödie zur Aufführung erwählt, und am 17. Oktober, am Vorabende eines herkömmlich für Neuigkeiten größerer Gattung bestimmten Tages, ist sie aufgeführt worden.

„Sophonisbe" ist einer der berufensten alten Stoffe und ist immer und immer wieder zur Bearbeitung erwählt worden von Dramatikern, weil sich Leidenschaft, Interesse und Gang der Handlung in diesem Stoffe besonders glücklich verschränken und steigern. In früheren Artikeln habe ich die Behandlung solcher Stoffe „Architekturstücke" genannt und nicht in Abrede gestellt, daß sie in den Händen begabter Poeten wertvolle Studien für unsere Bühne werden mögen, auch wenn sie nicht leicht die volle Lebenskraft eines populären Dramas ausüben können. Das bestätigt sich wohl jetzt bei der Arbeit Geibels.

Es ist eine bekannte Erscheinung in der Kunstwelt, daß ein und derselbe Stoff unter verschiedenen Händen so ganz verschieden aussehen kann in der fertigen Komposition. Reich bei dem einen, arm bei dem andern. Gebt einem Poeten, welcher nicht gerade ausgesprochen dramatisches Talent besitzt, die reichste, mannigfaltigste und stärkste Handlung zu dramatischer Komposition, und ihr werdet mit Staunen sehen an seiner fertigen Arbeit, daß die Handlung nicht zureicht in seinem Drama. Sie ist ihm überall durch die Finger geschlüpft. Die Notiz von ihr ist überall angebracht, aber nur die Notiz, die Handlung selber nicht. Warum? Es fehlt dem Poeten die Unmittelbarkeit des Ausdruckes; diese aber ist unerläßlich für das Drama. Der Poet, welcher nicht eigentlich dramatisch begabt ist, läutert und verfeinert seinen Handlungsstoff so lange, bis nur der geistige Kern davon übrig bleibt. Er ist in die Meinung ein-

gearbeitet, nur dieser schön ausgearbeitete geistige Kern dürfe geboten werden. Weil ihm der Ausdruck unmittelbarer Handlung nicht zu Gebote steht, hat er sich eingeredet, solcher Ausdruck sei roh, und weil er die roh genannte Handlung nicht vermittels seines Talents gruppieren kann, überantwortet er die Handlung seinem anders gearteten Talente und verflüchtigt sie zu Gedanken und Folgerungen. So schafft er eine immerhin interessante Lektüre, aber nicht ein voll wirkendes Drama, auf der Szene mächtiges Drama.

Gebt einem weniger begabten, aber spezifisch dramatischen Talente einen Stoff von geringer Handlung. Die geringe Handlung wird geschickt überallhin verteilt sein und wird als solche genügend erscheinen für ein Drama.

Jede Kunstform hat eben einen spezifischen Charakter. Für diesen braucht der Autor die eigentümliche Begabung. Ein guter lyrischer Dichter hat im Drama eine für ihn ganz neue Befähigung zu entwickeln, und die lyrische Befähigung wird ihm geradezu im Wege stehen. Um so mehr, je länger und glücklicher er sich ausgebildet hat als Lyriker. Denn er ist gewohnt unter Gesetzen zu komponieren, welche nicht die dramatischen Gesetze sind.

Das Burgtheater hat vor Jahren eine „Sophonisbe“ von Hermann Hersch aufgeführt. Die Ausführung des Themas war ziemlich banal und die Darstellung war nicht eben lobenswert; es fehlte insbesondere an einer tragischen Schauspielerin für die Titelrolle, kurz, diese „Sophonisbe“ ging unter. Aber wer sich ihrer erinnert, der wird sagen: die Handlung war viel mannigfaltiger und reicher, als in dem eben erzählten Geibelschen Stücke. Geibels Behandlung des Stoffes ist reifer und gediegener, aber der Stoff selber erscheint zusammengeschrumpft, viel weniger ausgiebig, minder interessant. Sophonisbe ist mit dem älteren Manne Syphax verheiratet, ihr Herz ist anderswo. Dieser erste Konflikt ist schon im ersten Akte beseitigt, noch ehe er entstehen kann: Syphax ist tot. Sophonisbe hat ein Liebesverhältnis mit Masinissa gehabt, ehe sie den alternden Syphax heiratete. Jetzt kommt Masinissa, und das Verhältnis wird beseitigt: Sophonisbe sagt uns sofort, daß ihr Masinissa nichts mehr bedeute. Das ganze reichhaltige Sophonisbenthema wird dahin vereinfacht, daß Vaterlandsliebe und Liebe zum Landesfeinde Scipio in Konflikt geraten, und zwar in einen Konflikt,

welcher uns nirgends in Zweifel läßt über die siegreiche patriotische Empfindung. So sind alle Schärfen des Stoffes von vornherein umgangen und die Frage drängt sich auf: Wird das Thema nun auch Macht genug haben?

Bestätigt sich darin nicht, was ich oben gesagt: daß solch ein „Architekturstück" in den Händen eines begabten, nicht eigentlich dramatischen Poeten wohl eine wertvolle Studie für unsere Bühne werden, nicht aber leicht die volle Lebenskraft eines populären Dramas ausüben könne? Bestätigt sich ferner nicht, daß ein Lyriker den reichhaltigsten Stoff im Drama so lange läutern werde, bis nur der geistige Kern übrig bleibt und die dramatische Handlung unscheinbar wird?

Und Geibel hat noch viel mehr dramatische Begabung, als mancher andere Lyriker. Sie ist nur nicht seine stärkste Eigenschaft. Seine „Brunhild", welche liebenswürdig modernisiert und lebhafter dramatisiert ist als „Sophonisbe", sowie diese „Sophonisbe" zeugen für beides.

So ist denn diese Tragödie eine anmutige, fein gedachte, oft schön geführte dichterische Arbeit, einfach und edel im Ausdrucke, wohltuend in der ganzen Bildung, welche sie atmet, aber nicht zureichend in dramatischem Reize, in dramatischer Gewalt.

Wie wirkte sie auf der Szene? Geringer noch, als man nach der Lesung des Buches erwarten mochte. Handlung und Personen verrieten gar zu viel Stubenluft, und wenn sich das Interesse stellenweise hob, so sank es immer wieder bald von der Höhe, weil selbst das schöne Wort Geibels die szenische Wirkung abschwächte. Ein artiges Bild, wie ein fein geschliffener Ausdruck schwächen eben die szenische Wirkung da, wo rascher, einfacher, kraftvoller Fortschritt und Ton szenisches Bedürfnis sind.

Unter den Personen soll Scipio der überlegene Haltpunkt sein, und bei der Lektüre des Stückes mag er auch fast diesem Anspruche genügen. Tut er das auf der Szene? Durchaus nicht. Dieser Feldherr muß zu oft wiederholen, und muß nur wiederholen, daß er vermitteln und verzeihen will. Endlich ermüdet er uns damit, und man fragt ärgerlich: Hat er denn gar kein Blut in den Adern? Von der Szene im dritten Akte, wo er allein unter die numidischen Aufrührer tritt und, sein Schwert hinwerfend, sie selber auffordert, ihn niederzustoßen, wenn sie hinreichend eidbrüchig und undankbar wären, von dieser Szene

mochte man nach der Lektüre den stärksten theatralischen Eindruck erwarten. Die Erinnerung an Karl Moor, welcher seinen Arm an den Baumast bindet, wird wohl nicht schaden, meinte man. Aber auch diese Erwartung hielt nicht Wort, auch diese Szene verpuffte. Nun blieb nichts an Hoffnung auf Wirksamkeit übrig, als Sophonisbens jähe Herzenswendung, wenn sie erfährt, daß dieser herrliche Scipio sie im Triumphe aufführen will, und wenn sie deshalb sich entschließt, ihn zu töten. Diese Wendung versagte auf der Szene ebenfalls. Man sah voraus, daß es ein Irrtum sein werde, und daß dieser Scipio, den man durchweg als wohlwollenden Professor kennen gelernt, kein so unedles Spiel beabsichtigen könne. Mit dieser Voraussicht war der ganze Schlußakt lahmgelegt für den Zuschauer.

Die Darstellung an sich war übrigens auch gar nicht geeignet, die immer nur zögernd, immer nur stoßweise eintretende Handlung des Stückes glücklich zu versinnlichen. Die große Ueberzahl der Schauspieler, auch derer, die in erster Linie standen, sprach ungenügend, und die zweite wie dritte Linie wirkte störend.

Ich bin erschrocken über diesen reißend hereinbrechenden Verfall des Vortrages. Selbst bei Mitgliedern ist er eingekehrt, welche durch schönes Organ und klare Rede früher hervorragten. Die Thamar des Fräulein B o g n a r klang wie durch Lispeln in den Sprachwerkzeugen gehemmt, und das Auf- und Absteigen der Rede war unausgeglichen, trat gewaltsam ein und doch nachdrucklos. Fräulein W o l t e r hat stets mit der Gefahr des kölnischen Dialektes zu ringen gehabt und mit dem unklaren Hinstürzen der leichteren Rede, welcher die sorgfältige Artikulation fehlt. Diese Gefahr wird von ihr seit längerer Zeit unbeachtet gelassen, und der Uebelstand ist nun drohend emporgewachsen. Die Vokale a, i, o werden ganz unkenntlich, und die Rede klingt oft wie das Geräusch, wenn man einen Sack voll glatter Steine schüttelt; man versteht kein Wort. Ihr Auftreten als Sophonisbe ist dem zuhörenden Publikum ein ungelöstes Rätsel verblieben. Sie verläßt sich auf ihr leidenschaftliches Naturell, welches bei großer Zornesrede Applaus erzwingt. Das möge sie ja nicht tun! Der kundige Zuhörer hört auch aus dem Sturme leidenschaftlicher Rede heraus, daß den einzelnen Worten Unrecht geschieht, und überläßt der leichter verführten Menge das Applaudieren. Der Vortrag ist eine

Kunst, die Kunst hat ihre Bedingungen, und eine Grundbedingung des künstlerischen Vortrages ist klare Gliederung der Worte und des Sinnes. Erst wenn diese Bedingung erfüllt ist, kann das willkommene leidenschaftliche Naturell eine willkommene, weil vollkommenere Wirkung erreichen.

Sogar Herr Förster, der sonst ausgezeichnet ist durch klare Rede, brachte eine Meldung Methumbals, die kein Zuhörer seinem Nachbar entziffern konnte. Hört denn niemand zu auf den Proben, der die Schauspieler aufmerksam machen kann auf so grell einschleichende Mängel?

Oder ist ein Buchdrama doppelt gefährlich für den Vortrag auf der Szene? Schwerer zu sprechen ist es allerdings; denn wer nicht echt dramatischer Dichter ist, der hört beim Niederschreiben seine Worte nicht, wie sie auf der Szene klingen sollen.

Am besten sprach Herr Lewinsky, dessen schwarzer Batu freilich auch ruhigeren Inhalt auseinanderzusetzen hat. Auch Herr Krastel zeichnete sich aus und Herr Gabillon, obwohl es diesem kaum erreichbar scheint, die tonvolleren Stellen vor dem Begriff des Schreiens zu retten.

Ich kann selbst den Scipio Herrn Sonnenthals nicht loben. Zu Anfang war sein ungarisch schwülstiger Ton hörbar, der ihn vor zehn Jahren hinderte, und später unterstützte ihn sein Wesen nicht genügend in der Karl Moor-Szene. Er tat alles ihm Erreichbare mit voller Hingebung; aber das stählerne Gerüst, welches hier hinter den Worten hervorblicken soll, ist ihm von Natur nicht zu eigen. Endlich litt er unter der weichen Salbung, welche der Autor von den Lippen dieses Feldherrn träufeln läßt.

Wir haben alle vom Autor gelitten! werden die getadelten Schauspieler sämtlich rufen. Das mag sein. Aber bei schwierigen Wegen zeigt sich am deutlichsten, wer gehen kann. Sie beklagen sich alle, ich weiß es, über den Mangel an Führung. So sollen sie sich wenigstens im einzelnen frei machen vom Bedürfnisse der Führung. Das können sie dadurch, daß sie die Elemente ihrer Kunst, die verständliche Rede, standhaft üben. Wenn das Ensemble verwischt und geistlos wird, dann muß jeder Einzelne doppelt trachten, seine besondere Physiognomie streng auszubilden oder ausgebildet zu erhalten. Gelingt das nicht, dann ist es mit jeglicher Tragödie auf dem Burgtheater vorüber, und das ununterbrochene Mißlingen aller neuen Stücke wird unwan-

delbare Tagesordnung. Der Mangel an Bildung des Vortrages ist seit Jahrzehnten das herrschende Gebrechen auf dem deutschen Theater. Es war schon Ludwig Tiecks ewiger Refrain, wenn er mir klagend aufzählte, wie mangelhaft all die sogenannten Talente in der Rede wären, und seiner gerechten Klage eingedenk, habe ich achtzehn Jahre lang Aufmerksamkeit und Uebung gerade auf dieses Grundthema der darstellenden Kunst verwendet. Soll diese Arbeit in bloßer Jahresfrist in Trümmer gehen? Sollen nicht die Schauspieler in erster Linie selbst, meist junge Leute, dies Zusammenbrechen abwehren können, wenn sie sich in strenger Uebung erhalten, wenn sie sich untereinander behilflich sind? Wir wollen es hoffen.

---

31) Neue Stücke.

Zwei kleine Lustspiele sind Freitags, am vorletzten Oktober, im Burgtheater neu gegeben worden.

Sonst war der Herbst und der beginnende Winter vorzugsweise dem ernsten Drama gewidmet. Aus guten Gründen. Die Zuschauer kehren vom Lande oder von Reisen in die Stadt zurück, sie haben das Theater lange entbehrt; sie sind geneigt, sich ihm mit einer gewissen Sammlung hinzugeben. Die Logenbesitzer, welche ganz besonders leichte Unterhaltung im Burgtheater wünschen, verweilen noch auf ihren Schlössern, in den Kronländern, sie sind die letzten zur Residenz rückkehrenden Zugvögel, und ihre Logen werden um diese Zeit von ernsthaften Theaterfreunden besucht. Ich sage „ernsthaft", weil es meist Leute sind, welche die Spanne Zeit der freien Loge eifrig benützen, um ihr wahres Interesse am Theater zu befriedigen. Es ist ja im Burgtheater während der Saison absolut keine Loge zu haben, und wie viele gute Familien werden dadurch vom Besuche des Theaters ausgeschlossen! Dies ist ein großer Uebelstand, daß man getrost sagen kann: ein großer Teil des soliden Wiener Publikums ist von der Teilnahme am höheren Schauspiele ganz ausgeschlossen. Aus mancherlei Gründen kann eine große Anzahl von Familien den Sperrsitz mit all seinen Mißlichkeiten nicht brauchen, und die Anzahl der Sperrsitze — Freiplätze und vorweg genommene Plätze in Rechnung gebracht — ist ja auch verschwindend klein für eine Bevölkerung, die jetzt nicht Wohnungen genug finden kann. Kurz, es

spricht alles dafür, die einigermaßen freiere Herbstzeit dahin zu benützen, daß dem Repertoire alle schweren, strengen und soliden Stücke einverleibt werden. Vom September bis Weihnacht ist in Wien die naturgemäße Saison solcher Stücke. Dann kommen die Logen-Inhaber, dann kommen die Gesellschaften, welche zerstreuen, die Konzerte, welche in Anspruch nehmen, die Faschingswochen, welche im Widerspruche stehen zu Trauerspielen, und endlich die Nerven, welche durch das großstädtische Leben abgespannt sind und „délassement" begehren, wie der Franzose sagt.

Es ist vorauszusehen, daß das kleine Burgtheater nicht mehr lange die einzige Stätte höheren Schauspiels bilden wird für eine so große Stadt, deren gebildete Bevölkerung gerade außerordentlich zunimmt; aber jetzt ist doch das Burgtheater noch die einzige Stätte. Man sollte dort die seit fast zwei Jahrzehnten eingeführte Sitte nicht vernachlässigen, man sollte fortfahren, im Winter und Vorwinter das höhere Schauspiel zu pflegen.

Wir stehen am November, und bisher haben wir in überwiegender Mehrzahl nur leichte Gattung von Stücken sehen können. Ich spreche natürlich nicht bloß von neuen Stücken. Da hat man nicht immer große Auswahl. Aber diese Auswahl hat man in der Wahl der Gattungen, welche vorhanden sind. Und zwar die reichste. Die jetzige Direktion des Burgtheaters hat ein Repertoire ererbt, welches an Reichtum von keiner Bühne Europas übertroffen, ja von keiner erreicht wurde. Selbst nicht vom Théâtre français. Wo ist dieses Repertoire? Man bemerkt nichts mehr davon. Möge man eilig zutun! Es geht da wie mit Inventarien: wenn die Sachen nicht benützt werden, dann kommen die Motten hinein. Wenn man nicht rasch die abgängig gewordenen Rollen wieder besetzt, dann kommt immer neuer Abgang hinzu, dann vergessen auch die noch vorhandenen Rollenbesitzer ihre Stichworte im weiteren Sinne des Wortes, dann hat man eines schönen Morgens kein Repertoire mehr. Und das ist leider offenbar; es wird jetzt in der ernsten Repertoire-Aufgabe viel zu wenig gearbeitet.

Zur Entschuldigung mag dienen, daß wichtige Mitglieder gerade in der Tragödie fehlen, daß Herr Wagner durch Krankheit gefesselt, daß Fräulein Schweigert abgegangen ist. Warum

hat man sie denn abgehen lassen, ja durch falsche Beschäftigung oder Nichtbeschäftigung fortgedrängt? Auch wenn sie der Direktion nicht genügend erschien, warum hat dann diese diffizile Direktion nicht während ihres noch fortlaufenden Kontraktes nach genügendem oder übertreffendem Ersatze getrachtet? Fräulein Veneta für sie engagieren, heißt ja doch eben die Tragödie um zahlreiche Stücke verarmen, denn Fräulein Veneta hat ja viel weniger Mittel für die Tragödie, als Fräulein Schweigert hatte. Und was Herrn Wagner betrifft, so kann doch wenigstens ein Teil seiner Tragödienrollen besetzt werden, wie das mit Herrn Krastel bereits in einigen geschehen ist. In den oft besprochenen „Makkabäern" konnte Herr Krastel schon lange den Judah spielen, als in Fräulein Schweigert noch eine Lea vorhanden war. Jetzt fehlt freilich ohne Not auch die Lea. Was steht im Wege, daß im „Julius Cäsar" Herr Sonnenthal den Brutus übernimmt? Vielleicht das Geschwätz, daß Herr Sonnenthal nicht für die Tragödie geeignet sei. Er ist es nicht für gedankenlose Helden. Für gedankenvolle ist er es im hohen Grade. Und Brutus ist ein solcher, von Gedanken bewegter und getragener Held. Ebenso ist eine Besetzung des „Clavigo" möglich, ja des „Lear" und mancher anderen Stücke, die einer Heldenmutter, auf welche man nun einmal verzichtet hat, nicht bedürfen.

Es kann im ernsten Drama trotz fehlender Kräfte viel mehr geleistet werden, als jetzt geleistet wird. Und dazu muß die Direktion sich durchaus aufraffen. Wenn auch die Vorstellungen selbst der Oberflächlichkeit, und in alten Konversations-Stücken noch schlimmerer Mängel geziehen werden, so kann dieser Beschädigung des alten Rufes doch einigermaßen die Wage gehalten werden durch Aufrechterhaltung des großen Burgtheater-Repertoires. Läßt man auch diese Gebäude jahrzehntelangen Fleißes zerfallen, dann bleibt kein Trost mehr übrig, und das volle Schauspiel, welches eine große Stadt wie Wien absolut braucht für das echte Schauspiel-Interesse, wächst einmal zum Schrecken des Burgtheaters in der Nacht aus dem Boden, allerdings aus einem anderen Boden als dem des alten Staates, der alten Sitten und Beschränkungen. Das möge man reiflich erwägen. Ein echtes Bedürfnis und noch dazu ein edles Bedürfnis verschafft sich immer Befriedigung, wenn dieser Befriedigung nichts weiter im Wege steht als Indolenz.

Und das Bedürfnis eines höheren Schauspiels ist in Wien vorhanden, stärker vorhanden als in irgend einer deutschen Stadt. Die landläufige Phrase, es töte die politische Sorge den Anteil am Schauspiele, paßt für Wien gar nicht. Künstlerischer Sinn wie künstlerische Fähigkeit sind den Oesterreichern tief eingeprägt, sie werden immer ihre Genugtuung verlangen. Und unter den Künsten steht den Oesterreichern die Schauspielkunst in erster Reihe. Sie haben die Pflege derselben nicht aufgegeben zur Zeit des ärgsten geistigen Druckes, welchen sie erleiden mußte; wer soll an die Phrase glauben: der Oesterreicher werde eine so geliebte Kunst untergehen lassen zur Zeit geistiger Freiheit und geistigen Aufschwunges?!

An all das muß erinnert werden, wenn die begonnene Saison des Burgtheaters eine so gar leichte Signatur fast geflissentlich erwählt. Eine alte französische Komödie: „Les femmes terribles" hat eingeleitet, ein Buchdrama „Sophonisbe", welches übel dargestellt wurde und sofort wieder verschwinden mußte, ist gefolgt, das oben geschilderte Herbst-Publikum schmachtet nach Inhalt, und da kommen als Neuigkeiten zwei kleine Lustspiele! Was noch mehr sagen will: wir haben die Früchte einer Preisausschreibung für Lustspiele vor uns, leichte Gattung also, so weit das Auge reicht, liegt vor uns — wäre das allein nicht Grund genug, uns gerade in diesem Saison-Abschnitte Stücke vorzuführen, welche unseren ganzen Menschen beschäftigen können? Der Mensch lebt nicht von Brot allein, der Theaterfreund nicht bloß von süßer Speise, und wenn die Fleischnahrung ganz ausgeht, dann entsteht ein schwächliches Geschlecht, entsteht ein haltloses Theater.

Ich sage dies alles, weil ich an dieser Stelle wohl zum letzten Male über das Burgtheater spreche. Ich möchte ihm nützen dadurch, daß ich die Direktion auf allgemeine Gesichtspunkte aufmerksam mache, welche man erst in langer Praxis gewinnt. Das war ja überhaupt mein Zweck bei all den geschichtlichen Rückblicken und Kritiken, welche diese Zeitung von mir gebracht. Kann man nicht mehr taten, so soll man raten! sagt ein altes Wort. Das hab' ich nach Kräften ein Jahr lang getan und wohl nur in den ersten Artikeln ein wenig animos getan. Sonst ist mir stets — ich darf es getrost sagen — Othellos Wort gegenwärtig geblieben. „Die Sache will's, die Sache will's!" Der Sache nützt man aber nur durch rücksichtslose

Wahrheit. Sie erwirbt keine Freunde, das weiß ich wohl, aber wer eine Sache ernstlich vertreten will, darf nach solchem Schaden nicht fragen. Hinterher wird mir doch mancher zugestehen, daß ich dem Burgtheater auch durch ehrliche Kritik gedient habe. „Die Schwächen folgen ihnen nicht nach", sagt die Schrift. Leider tun sie es doch; sie folgen nach. Man kann nicht mehr tun als nach Erkenntnis dieser Schwächen trachten und vor ihnen warnen. Solche Warnung geht wie ein roter Faden durch diese dramaturgischen Aufsätze; möge dieser rote Faden den Leitern des Burgtheaters erkennbar und dienstbar werden! Die Sammlung all dieser Aufsätze wird in diesen ersten Novembertagen unter dem Titel: „Das Burgtheater". Ein Beitrag zur deutschen Theatergeschichte", von Leipzig aus in die Welt versendet. Man findet darin außer den Artikeln, welche in dieser Zeitung erschienen sind, die Geschichte des Burgtheaters von seiner Entstehung an bis — zum Herbst dieses Jahres. In der Uebersicht des Ganzen wird sich manches herbe Wort minder herbe ausnehmen, und ich hoffe wenigstens — noch am Grabe pflanzt man die Hoffnung auf! —, daß dies mein Wiener Vermächtnis die große Zahl von Freunden des Burgtheaters, welche mir Wohlwollen und Nachsicht geschenkt, interessieren und anregen werde. Anregen zu dem entschlossenen Bestreben, daß in Wien, dem günstigsten Orte für einfaches, gutes Schauspiel, ein Burgtheater aufrecht erhalten bleibe als maßgebender Mittelpunkt für klassisches deutsches Schauspiel.

---

32) „Der Pfarrer von Kirchfeld."

Das ist ja eine gar merkwürdige Aufführung, welche da allabendlich im Theater an der Wien stattfindet, die Aufführung des Volksstückes: „Der Pfarrer von Kirchfeld"! Aesthetisch merkwürdig und politisch merkwürdig. Aesthetisch, weil da feine, tiefliegende Gedankengänge und Charakterzüge dem Volksstücke einverleibt werden und weil neben unverarbeiteten Abstraktionen Szenen von blutvollem, echtem Talente zum Vorschein kommen. Durch diese talentvollen Szenen werden Uebergänge ermöglicht, welche kein Verstand der bloß Verstän-

digen zu finden wüßte und welche eben nur dem kräftigen populären Naturell erreichbar sind.

Politisch, weil hier die empfindlichsten, mit der Religion zusammenhängenden Fragen eines Parlamentes auf einmal schon in Fleisch und Blut vor dem großen Publikum schlankweg auftreten und von diesem Publikum mit einem Verständnis begleitet werden, daß man sich erstaunt umschaut und nach den oberen Galerien hinaufblickt. Man fragt sich: Sitzen denn da oben die alten, jetzt fast verschwundenen Habitués des Burgtheaters, welche die nur erst leise berührte Pointe jeder Szene auf der Stelle verstehen und die ganze Szene schon, wie der Börsenmann sagt, eskomptieren, ehe sie noch enthüllt ist? Nein, es ist wirklich das sogenannte Volk, welches da oben sitzt und sich so verständnisinnig wie rasch verstehend äußert, wo nur von gemischter Konfession, von gemischter Ehe und von einer aufdämmernden Notwendigkeit der Priester-Ehe die Rede ist. Noch mehr: es bedarf gar nicht der Rede; eine Pause, ein Blick, das unscheinbarste mimische Zeichen genügt diesen Galerien, sie sprechen die Sache aus, ehe sie auf der Bühne ausgesprochen wird.

Zweierlei tritt einem da jählings vor Augen: zuerst, daß diese politisch-religiösen Fragen, oder richtiger diese politisch-kirchlichen Fragen im Volke nicht nur lebendig, sondern schon vollständig erwachsen sind. Wenigstens in diesem Volke auf diesen Galerien. Und zweitens, daß die oft gebrauchte Phrase von der Macht des Theaters keine bloße Phrase ist und daß diese Bühne eine unmittelbare Macht ausübt, wie sie selbst der Schrift kaum erreichbar sein mag.

Diese Macht der Bühne ist natürlich da am größten, wo ein Stück die Gegenwart darstellt und Gedanken, Fragen, Wünsche der Gegenwart berührt, ja behandelt.

Das geschieht in diesem „Pfarrer von Kirchfeld". Er beginnt mit einem Gespräche zwischen dem Grafen Peter von Finsterberg und Hell, dem Pfarrer von Kirchfeld. Die Namen Finsterberg und Hell bezeichnen die Gesinnungen der beiden Männer. Eine spitzfindige Debatte über allgemeine Fragen der Aufklärung läßt uns mehr ahnen als verstehen, um was es sich denn im besonderen handeln möge. Der Instinkt sagt dem Publikum: Das ist ein feudal-klerikaler Graf, und der

Pfarrer ist josephinisch freisinnig, und dieser Instinkt genügt dazu, daß diese trockene, abgerissen hingestellte Szene, welche kein dramatisches Gefüge des Stückes erwarten läßt, applaudiert wird. Es folgen von verschiedenen Seiten zwei Aufzüge von Landleuten; der eine einen „Bittgang“ vorstellend, welchen der Schulmeister von Alt-Oetting führt, der andere einen Brautzug. Der Bräutigam ist Katholik, die Braut ist lutherisch, sie ziehen zum Aktus einer Zivil-Ehe. Die Aufzüge kreuzen sich und streiten sich. Der Gegenstand des Streites ist die Frage von der verdammlichen oder löblichen Zivil-Ehe. Die Verteidigung der letzteren hat den Beifall des Publikums für sich. Als die Szene wieder leer ist, erscheint die wichtige Figur des Wurzelsepp, den Herr Albin Swoboda vortrefflich spielt. Im Zanke mit Wirt und Wirtin des nahen Gasthauses enthüllt er sich uns als ein an Gott und Menschen verzweifelndes Menschenkind. Kirche und Pfarrer haßt er ingrimmig. Sie haben ihm in der Jugend die Ehe verweigert mit einer Andersgläubigen, sie haben ihm sein ganzes Leben zerstört und ihn böse gemacht. Er sinnt auf nichts als darauf, wie er ihnen dies grimmig eintränken könne. Zunächst dem Pfarrer des Ortes, Hell, dessen menschenfreundliche, die ganze Gemeinde beglückende Gesinnung er verspottet und als Maske verhöhnt.

Da kommt ein junges, frisches Bauernmädchen, Anna geheißen, des Weges. Wohin? — Zum Pfarrer Hell. — Wozu? — Sie sei ihm als Magd empfohlen.

Das kommt dem Wurzelsepp zurecht. Er sieht voraus, daß da eine Liebschaft entstehen werde, welche er zur Schande des Pfarrers vor der kindisch anhänglichen Gemeinde enthüllen könne, zum höhnischen Beweise, daß all die klerikale Enthaltsamkeit Heuchelei und zur Strenge gegen andere Menschenkinder unberechtigt sei.

So begibt es sich denn nun im Folgenden. Anna gewinnt des Pfarrers Herz. Zwar tritt kein sträflicher Wunsch von ihm zutage, aber die Wärme des Herzens wird unverkennbar, und er schenkt ihr ein goldenes Kreuzlein seiner Mutter. Der Wurzelsepp hat diese Szene belauscht und tritt nun vor den Pfarrer mit dem ganzen Aufgebote seiner Anklage auf Heuchelei und mit der Ankündigung, daß die Gemeinde dies in schlimmster Deutung erfahren sollte.

Im nächsten Akt hat sie es erfahren; das Ansehen des Pfarrers ist zerstört, und in der Gemeinde sind alle schlimmen Leidenschaften aufgewacht, welche die geachtete Stimme des Pfarrers immer niedergehalten. Anna sieht das und erkennt auch, daß ihr offen getragenes Kreuzlein, daß sie überhaupt die Veranlassung ist. Was tun? — Von dannen gehen? — Es ist nirgends geradezu ausgesprochen, ob auch sie den Pfarrer liebe oder ob es nur innige Verehrung sei, was sie empfindet. Dies wird die Brücke zum Uebergange, der Bauernbursche Michel tritt zu ihr und beginnt ein Gespräch mit ihr. Dies Gespräch ist mit meisterhaftem Talente geführt und wird von Fräulein Geistinger und Herrn Szika ausnehmend gut gespielt. Sie sind Jugendbekannte, er hat sie immer geliebt, und er kommt jetzt auf einem reizenden Wege dahin, ihr seine Hand zu bieten. Wir Zuhörer aber kommen auch dahin, kein wesentliches Hindernis in Anna zu entdecken, und sind höchlich erfreut, als sie zustimmt und er sie mit allen Liebesbeweisen eines Bauernburschen, mit In-die-Höhe-heben und dergleichen überhäuft. Da gerade tritt der Pfarrer ein. Sein Herz mag brechen, als er gebeten wird, dies Liebespaar selbst zu kopulieren. Wir sehen es brechen und hören seine Zusage.

Der nächste Akt bringt die Wendung des Wurzelsepp. Seine Mutter, schon lange irrsinnig über seine Abschließung von der Kirche und dabei selbst der Kirche fernbleibend, ist ins Wasser gelaufen und hat sich ertränkt. Jetzt kommt er zerbrochen zum Pfarrer, er muß bitten, weil ihn der Herzenswunsch seiner Mutter, der Wunsch nach einem ehrlichen, kirchlichen Begräbnisse unwiderstehlich treibt. Denn bei allem Menschenhasse hat er doch die Mutter geliebt. Er muß bitten und hegt seinem vergifteten Charakter gemäß nicht die geringste Hoffnung, daß sein Bitten etwas erreichen könne. Welch ein Eindruck, als er allmählich zu der Ueberzeugung kommt, er habe sich in dem Pfarrer geirrt, und dieser wolle und werde die Mutter, obwohl sie Selbstmörderin, ehrlich, christlich, kirchlich, ja er wolle sie selbst begraben! Des Wurzelsepps ganzes Truggebäude von Haß und Verachtung kracht in allen Fugen und stürzt prasselnd zusammen.

Auch die Szene ist sehr gut geschrieben und wird von Herrn Swoboda sehr gut, von Herrn Grève gut gespielt.

Der letzte Akt bringt die Trauung Michels und Annas. Der gepeinigte Pfarrer siegt über alle seine Herzenswünsche und fragt nur traurig, ob es wohl wahrhaft zum Heile der Menschheit sei, den Geistlichen auszuschließen vom Troste der Familie. Umsonst! Umsonst sind seine Opfer! Die Gegner haben nicht nach seiner tapferen Haltung in so schwerer Lage gefragt, sie haben unterdessen die Anklage gegen sein freigeistiges Wesen durchgesetzt, der Führer des Bittganges aus dem ersten Akte, der Schulmeister von Alt-Oetting, bringt jetzt vom Konsistorium die Absetzung des Pfarrers Hell und die Zitation zur Verantwortung. Man weiß, was solche Zitation bedeutet; es ist also ein tragisches Ende, wenn Pfarrer Hell zum letzten Male die um ihn her kniende Gemeinde segnet. Tragisch? Doch wohl. Das Weh, welches man empfindet, wird durch nichts Unlauteres getrübt; alle übrigen Folgen sind wohltuend, und der arme Pfarrer ist eben dem Geschicke hingegeben, welches wie ein Verhängnis hinter dem ganzen Stücke gestanden und welches nun wie ein Todesurteil reinigend wirkt, wenn es vollführt werden sollte, reinigend, indem man den Weg freigemacht sieht für die Zukunft. Eine Behörde, welche solchem Pfarrer gegenüber das Todesurteil sprechen könnte, würde — das empfindet man — in der Welt dieses Stückes nicht fortbestehen können. Das ist auch eine Versöhnung über dem Grabe.

Der Verfasser dieses merkwürdigen Stückes — auf dem Zettel „Gruber" genannt — soll Anzengruber heißen und schon eine große Anzahl von Stücken abgefaßt haben, welche sämtlich an der Schwelle der Theater abgewiesen worden sind. Das ist nicht gar so auffallend, denn die Form dieses Stückes ist nicht eine volle Form, welche vollen Eindruck verspricht. Es ist ein Baum, welcher sich nicht ausbreitet in seinen Aesten. Die Entwickelung bleibt für ein Theaterstück in sehr engen Grenzen, ja in etwas steifen Grenzen. Das „Volksstück", wie es sich nennt, verlangt eigentlich eine größere Behaglichkeit in der Ausbreitung seiner Teile, so wie das Volk selbst ein breiter, mannigfaltiger Begriff ist. Daß es dennoch ein Volksstück geworden, und zwar das gediegenste seit einer Reihe von Jahren, das verdankt es seinem Thema, welches offenbar die Seele des Volkes berührt; das verdankt es ferner dem edlen moralischen Ernste, welcher die Seele des Verfassers vollständig ausfüllt, und das verdankt es endlich dem gesunden Talente des Dich-

ters für Ausführung der entscheidenden Szenen. Da wo der abstrakte Gedanke zurückweichen und die humoristische Aeußerung frischer, natürlicher Menschen das ganze Heft in die Hand nehmen kann, da wirkt der Dichter allerliebst. Er hat also, wenn seine Fähigkeit voll entfaltet werden soll, sein Augenmerk darauf zu richten, daß die Komposition all ihre einzelnen Bestandteile in wärmere Berührung miteinander bringe. Dieser Graf Finsterberg zum Beispiele erscheint jetzt bloß in der ersten Szene; wir sehen ihn nicht wieder. Er erscheint wie ein bloßer Wegweiser. Wenn wir sein gegnerisches Treiben und das des Schulmeisters von Alt-Oetting in die Handlung des Stückes verflochten sähen, dann entstünde jene wärmere Berührung, welche wir vermissen. So aber wird der Hauptschlag gegen den Pfarrer hinter den Kulissen und nur hinter den Kulissen fertig gemacht.

Mit Ausnahme des Pfarrers und des Grafen Finsterberg wird das Stück im Dialekt gesprochen. Mir ist zuweilen vorgekommen, als ob das Stück ursprünglich nicht in solcher Ausdehnung im Dialekt geschrieben sei. Es kommen Wendungen und Ausdrücke vor, welche wohl nicht dialektmäßig sind.

Jedenfalls wäre es den hochdeutschen Theatern zu wünschen, daß sie auch mit Stücken gesegnet würden, welche unsere lebendigen Interessen in wahren Ausdrücken behandelten. Der Verfall des Theaters liegt gewöhnlich darin, daß Schauspieler wie Publikum von der Wahrheit und Wahrhaftigkeit abgedrängt werden. Die Künstlichkeit macht sich dann breit, und es gelten Komödianten für talentvolle Darsteller, welche keinen Hauch von Unmittelbarkeit besitzen. Die Aufführung obigen Stückes im Wiedener Theater hinterläßt auch darum einen so erquicklichen Eindruck, weil alle Darsteller ungekünstelt sich äußern und in einfacher Weise charakterisieren. Nur der Darsteller des Pfarrers erinnert in den ersten Akten daran, daß er seine Schule in dem gemachten, unfreien Stile sogenannt vornehmer Bühnen erlitten habe. In den letzten Akten wurde auch er freier. Außerordentlich fruchtbar hat sich innerhalb der letzten Jahre das Talent des Herrn Swoboda ausgebildet; er gehört jetzt zu den verzweifelt seltenen ersten Talenten des deutschen Theaters und könnte der sogenannt „vornehmen" Bühne den abgängig werdenden Hauch echten Lebens mitteilen.

33) „Reden muß man", von Benedix.

Endlich ein neues Stück! „Reden muß man", Lustspiel von Benedix.

Die Zahl unserer Lustspieldichter ist verschwindend klein, und es sieht wirklich aus, als würde sie immer kleiner, weil es an Nachwuchs erschreckend zu fehlen scheint. Das Lustspiel-Repertoire ist auf ein paar alte Herren angewiesen, welche standhaft ihr Jahreskontingent aufstellen. Alljährig unter geringschätziger Bemerkung der Kritik, welche so und so viel grundsätzlich auszusetzen hat und regelmäßig ihr Erstaunen äußert, daß dieser und jener alte Herr nicht endlich aufhöre, Stücke zu schreiben. Er habe ja bereits viel zu viel geschrieben und wiederhole sich in kläglicher Weise. In Norddeutschland setzen sie hinzu: „Nur um Gottes und des Vaterlandes Willen keine französischen Stücke! Sie sind unmoralisch, sie verderben unsere Sitten, verderben unseren heimatlichen Geschmack. Jetzt erst gar nicht, nach diesem Nationalkriege!" Der Krieg wird ihnen die Wirkung dieses Anathems erleichtern: Paris hat in dieser Saison, wenigstens bis jetzt, kein Theater gehabt, und die Matadore werden ihre vorbereiteten Stücke nicht in den Ausgang einer Saison hineinwerfen, welche doch für verloren gilt. Die Stimmung des Pariser Publikums wird zudem schwerlich geeignet sein zur Aufnahme von Stücken, welche nicht aus der herrschenden Aufregung emporgewachsen sind.

Deshalb wird es auch in Oesterreich, wo man dies Vorurteil gegen französische Komödien nicht in solchem Maße teilt, an Nahrungsmitteln fehlen für das heitere und interessante Repertoire.

Es wird also überall auf dem deutschen Theater gerade in diesem Winter doppelt empfunden werden, daß unsere Lustspiel-Produktion fast zu versiegen droht.

Daß wir unsere Lustspieldichter, die alten wie die jungen, so rigoros behandeln, trägt große Schuld an diesem Mangel. Wir haben's immer so gemacht, wir waren dem Lustspiel gegenüber immer stockernsthafte ästhetische Bramarbasse. Wir haben immer die leichte Ware mit den schwersten Grundsätzen bemessen, stets außer acht lassend, daß das Leichte viel mehr spezifisches Talent fordert, als das herkömmlich Schwere. Das herkömmlich Schwere wird viel eher zustande gebracht durch mittelmäßige Schablonen-Arbeit, also durch ein geringeres

Talent, als das fröhlich Gefällige. Dies letztere braucht absolut ein ganz bestimmtes Talent und Naturell.

Auf solches Talent und Naturell haben wir gewöhnlich geradezu kritisch Jagd gemacht. Man denke an Kotzebue! Es darf uns nicht beirren, daß da politische Motive mitspielten. Die Anklage gegen ihn, daß er als russischer „Etatsrat" ein undeutsches Handwerk treibe und die Freiheitsentwickelung Deutschlands gefährde, dies Motiv Ludwig Sands zur Ermordung Kotzebues in Mannheim tritt erst auf in Kotzebues letzten Lebensjahren. Lange vorher, als er ein angesehener Mann war und mit erstaunlicher Fruchtbarkeit das deutsche Lustspiel-Repertoire versorgte, war er Gegenstand heftigster Anfeindung von seiten der Kritik. Nur von seinen Fehlern war die Rede, nie von seinen Vorzügen. Und dabei wußte man nicht einmal von seiner verschwiegenen Benützung französischer Stücke, in welcher er nicht im mindesten blöde war. Darauf war damals die Aufmerksamkeit gar nicht gerichtet. Aber daß er das Repertoire beherrschte mit so leicht aussehender Ware, das verzieh man nicht, das verzieh der Neid nicht, welcher in unserem Vaterlande literarisch gegen nichts so aufbäumt, als gegen Theater-Erfolge. Und daß er unser Repertoire im Lustspiele beherrschte, das erhöhte noch den Zorn. Offenbar weil man empfand, daß da Talent und Naturell unerläßlich wäre und niemand nachkommen könnte mit erworbener Bildung. Denn Gaben, welche uns unmittelbar verliehen sind, werden am ungernsten verziehen. Niemand aber tadelte ihn so, daß ein anderes Talent Nutzen ziehen konnte aus diesem Tadel für seinen Aufbau eines Lustspiels, nein! in verschwommenen Theorien geschah es, von den Romantikern geschah es, welche in jedem Satze verrieten, daß sie von der realen Welt des Lustspiels nichts wußten und nichts wissen wollten. Eine künstlich erhöhte Laune, überall „Ironie" genannt, weil man keinen eigentlichen Halt für sie anzugeben wußte, spielte die Hauptrolle in diesen kritischen Angriffen, und gerade diese verschwommene Polemik hat es reichlich verschuldet, daß uns der organische Weg zum Lustspiele so sehr erschwert, ja verlegt worden ist. Das Reale war als gemein verschrien, und das angepriesene Höhere war ohne Hand und Fuß.

Von daher schreibt sich die bei uns eingerissene Passion, immer gleich geringschätzig auszurufen: Eine Posse! eine

Posse, aber kein Lustspiel! wenn die heiteren Motive fröhlich ausgebeutet sind in einem Lustspiel. Und auch dadurch sind viel fähige Lustspielköpfe unter uns verwirrt und abgeschreckt worden.

Freilich ist die reine Komposition eines Lustspieles sehr schwer, und es gehört großes Glück dazu, die Gegensätze in einem Stück zu führen, daß sie aus sich selbst und ohne gewaltsame Zutat die volle Heiterkeit erwecken und bis zum ganz berechtigten Lachen steigern. Solch ein Kunstwerk gelingt bei allen Kulturvölkern zuweilen ein halbes Jahrhundert lang nicht. Soll man deshalb das annähernd Gelungene schnöde abweisen? Wir tun also. Die Franzosen keineswegs, und sie sind vielleicht zum Teile deswegen uns immer voraus in der Produktion des Lustspieles. Hanns Hopfen hat kürzlich im Feuilleton der „National-Zeitung" sehr richtig angewiesen, daß der in Frankreich vergötterte Klassiker des Lustspieles, daß Molière nicht ein einziges reines Lustspiel geschrieben habe. Seine berühmten Stücke, wie „Der Geizige", „Der Kranke in der Einbildung", der „Tartuffe", sind Schauspiele mit heiteren Partien, und seine ganz lustigen Stücke sind Possen, nach unserer Aesthetik durchaus nur Possen mit groben Possenhilfsmitteln. Sie mögen ästhetisch darin zurück sein gegen uns, die Franzosen, daß sie alles „comédie" nennen, was einen guten Ausgang nimmt, und unsere Unterscheidung zwischen Schauspiel und Lustspiel mag ein Vorzug sein; aber es wäre für unser Theater doch recht nützlich, wenn wir unseren theoretischen Vorzug nicht dazu mißbrauchten, daß wir alles in die Pfanne hauen, was unserer Theorie nicht wörtlich Rede steht.

Roderich Benedix, seit Jahrzehnten unser fruchtbarster Lustspieldichter, erweckt solchen Gedankengang nachdrücklich. Er hat immerfort zu leiden gehabt von unserer theoretischen Ueberschärfe in betreff des Lustspieles, und hat hundertmal lesen müssen, daß er zu lange und zu viel schreibe, daß sein Dialog ohne Geist sei und daß seine Kompositionen nicht auf den notwendigen Lustspiel-Kontrasten aufgebaut seien, sondern auf Nebengängen der Lustigkeit beruhten, und was dergleichen mehr. Dennoch sind wir froh, daß er sich nicht hat abschrecken lassen, daß er immer noch schreibt und schreiben kann mit sechzig Jahren.

Was obigen Vorwurf in betreff der „notwendigen Lustspiel-Kontraste“ angeht, so verdient er ihn keineswegs immer. Er hat eine Epoche gehabt in seiner Produktion, während welcher er der Grundanforderung an ein Lustspiel nahezu gerecht wurde. Namentlich in den Stücken: „Der Vetter“, „Das Gefängnis“, „Ein Lustspiel“, auch in dem gröberen „Doktor Wespe“ und in dem kleinen Stücke „Eigensinn“.

Seit jener Epoche ist er allerdings hausbackener geworden, und dies sein neuestes Stück: „Reden muß man“, hat in der Komposition eigentlich keine Spur mehr von der Komposition in seinen besseren Stücken. Der Gang ist lahm, oder vielmehr es ist gar kein Gang darin; es rückt alles sachte von Ort zu Ort, von einer Verwandlung in die andere. Das „erzählende“ Lustspiel breitet sich vor uns aus mit seinen kleinen Reizen deutscher Behaglichkeit und seiner Reizlosigkeit des Planes, welcher sich Zeit nimmt für alles, ja, welcher uns in alle Weltteile führen kann, wenn er sich auf den Seitenweg einer Sittenschilderung unterwegs kaprizionieren will. Dieser Angst entgehen wir nicht bei solchem Szenenwechsel, der ins Breite hinaus einen unsichtbaren Rahmen ausfüllen will. Hastig sehen wir auf den Zettel. Der tröstet wohl: er zeigt nur drei Akte. Aber der erste Akt von unbestreitbarer Langeweile hat eine ganze Stunde gedauert, der zweite, allerdings belebter, desgleichen, und — kurz, der Grund und Boden dieser Komposition ist der einer saloppen Erzählung, welche sich willkürlich und ohne Spannkraft ansammelt. Das ist auf dem Theater die gründliche Langeweile.

Und doch wird diese „Hütte“ aufrecht erhalten durch das Talent und Naturell des Verfassers, welches in der Ausführung einzelner Szenen zutage tritt.

Die Idee des Stückes widerspricht zuversichtlich dem orientalischen Weisheitsspruche: „Reden ist Silber, Schweigen ist Gold“; sie lautet: „Reden muß man“, nicht schweigen. Das ist eine ganz gute Idee für ein Lustspiel, denn das Lustspiel braucht nicht weise zu sein, es will lustig sein. Leider aber wird die Idee hier in recht gewöhnliche Hände gelegt und in recht gewöhnliche Verhältnisse. Drei Liebespaare kommen nicht zusammen, weil sie den Mund nicht auftun können zu gegenseitigem Verständnisse, und das Stück besteht nun darin, daß ihnen allmählich, sehr allmählich die Zunge gelöst wird.

Zu allmählich, weil der Verfasser gar zu unbesorgt gewesen ist für einige Schwierigkeiten und Hindernisse.

Und doch sind in dieser Wüste von Komposition einige Oasen von positiver Lustspielfrische. Erstens der Versuch eines Liebesgeständnisses zwischen dem jüngsten, noch ganz naiven Mädchen und einem jungen Land-Edelmanne, welcher, seltsam genug, von der Liebe gar nichts weiß. Dieser „Versuch" zwischen zwei Dilettanten, welche nicht reden können, ist mit vollem Talente eines Lustspieldichters ausgeführt, welcher alle Wirkungen kleiner Worte, geschickter Pausen und Unterbrechungen genau versteht, und die Szene wurde durch Fräulein Baudius und Herrn Sonnenthal allerliebst gespielt. Die Reizung hatte man noch außerdem, daß beide ihr Naturell apart stimmen mußten für solche Szene, und dies mit großer Kunst taten. Denn Fräulein Baudius mußte ihren Geist schalkhaft abdämpfen für solche Naivetät, und Herr Sonnenthal mußte seine Gestalt und seinen gesetzten Sinn gleichsam verkleinern, und leicht machen für so viel Fridolins-Eigenschaften und Jünglings-Unerfahrenheit. Beiden gelang die künstliche Aufgabe außerordentlich, aber natürlicher wäre es doch wohl gewesen, diese Rolle Herrn Kraftel anzuvertrauen.

Zweitens die Szene eines älteren Hauslehrers, welcher einen „Anti-Cupido" geschrieben, als gründlicher Verächter der Liebe, und welcher nun seiner vor zwölf Jahren verlorenen Geliebten begegnet.

Er macht ihr Vorwürfe über ihre Untreue — Vorwürfe, welche sie nicht verdient und also widerlegen kann. „Nun denn", ruft er, „warum denn nachher, als Sie frei waren, so lange lieblos schweigen?!" — „Dazu", antwortete sie, „hat mich ein Buch gebracht, welches erschöpfend nachweist, daß die Liebe überhaupt nichts tauge." — „Ein Buch?" — „Ja; es heißt „Anti-Cupido"."

Die komische Verzweiflung des bemoosten Hauptes, sowie die ganze Figur dieses bei Benedix allerdings herkömmlichen Weiberfeindes wurde durch Herrn Baumeister sehr wirksam dargestellt, und Fräulein Horneck spielte die bescheidene Rolle der Gouvernante, welche sich am Anti-Cupido gestärkt, ganz passend.

Drittens — und das ist die Hauptsache — inmitten des letzten Aktes kommt eine Szene, welche die Idee des Stückes: „Reden muß man" in glücklicher Weise gestaltet und zu voller Lustspielkraft erhebt. Die Mutter des zweiten Liebhabers, eines Professors, ist so durchdrungen von der Notwendigkeit des Redens und von der Unfähigkeit ihres Sohnes und seiner Geliebten zum Reden, daß sie das Reden für beide übernimmt. Sie wird in der Hitze des Gefechtes, in welches sie sich stürzt, durchaus nicht gewahr, daß die Liebesleute jetzt beide bereit sind, selber zu reden, und nur nicht reden können, weil die Mama, Frau Haizinger, sie nicht reden läßt, indem sie das „Reden muß man" nur für sich in Anspruch nimmt — und das ist von der positivsten komischen Wirkung.

Diese Szene ist meines Wissens ganz neu in der Lustspiel-Literatur. Sie ist ein Beweis, daß Roderich Benedix, der so erstaunlich viel für unser Lustspiel-Repertoire erfunden, auch jetzt in seinen alten Tagen noch neu erfinden kann.

Bei dieser Szene entdecken wir aber auch leider, daß die Inszenesetzung dieses Lustspieles im Burgtheater mangelhaft bestellt gewesen ist. Wenn sich diese Inszenesetzung auf ein Benedixsches Lustspiel verstanden hätte, so mußte sie unmittelbar nach dieser Szene durch einen herzhaften Strich das Stück zu Ende bringen. Dann gewann „Reden muß man" trotz all seiner Mängel einen günstigen Erfolg; es schloß auf der Höhe seiner Wirkung. Und das hatte gar keine große Schwierigkeit, da das Publikum längst mit allem noch folgenden auf dem Reinen war und mit drei kurzen Worten der Abmachung dankbar begnügt gewesen wäre. Statt dessen hat unsere Inszenesetzung den ganzen breiten Kohl stehen lassen, welcher dem redseligen Benedix so leicht über den Kopf wächst, hat dadurch die günstige Wirkung sorgsam erstickt und breitspurig das Stück zu einem Ende geleitet, für welches sich keine Hand mehr erheben mochte.

Das kommt nun noch hinzu zu unserer Lustspielnot, daß bei der Inszenesetzung kein Humor, keine produktive Hilfe für Lücken, keine Fachkenntnis für absolut notwendige Kürzungen von der Leitung der Proben ausgeht — eine Hilfe, welche ja für das beste Werk unerläßlich ist. Viel eher noch kann ein Trauerspiel auf der Probe sich selbst überlassen bleiben, ein Lustspiel aber braucht da durchaus eines ermunternden frischen

Atems, eines kategorischen Halt! wo die Wirkung erschöpft ist, sei es mit Bezug auf das Publikum, dessen Stärke und Schwäche der Leiter kennen muß, sei es in bezug auf den Schauspieler, der sich nicht in seine schwachen Eigenschaften vertiefen darf. Und kein Publikum ist so dankbar für augenblickliche Täuschung wie das Wiener: es hätte in diesem Falle die Vorwürfe gegen „Kinderkomödie“, welche schon laut geworden waren, und gegen „unerlaubte Langweiligkeit“ lachend vergessen, wenn mit solch einer echten und zudem überraschenden Lustspielszene geschlossen worden wäre.

Es ist sogar möglich, daß die drei guten Szenen, welche gut gespielt werden, dem Stücke einige besuchte Häuser verschaffen.

34) „Die Gräfin“, von H. Kruse.

Vor drei Jahren wurde mir hierher nach Wien ein Drama gesendet mit einer Zuschrift des Dr. Heinrich Kruse, Redakteurs der „Kölnischen Zeitung“, eines charaktervollen Schriftstellers, welchen ich aus der Frankfurter Parlamentszeit kannte. Er arbeitete damals neben Gervinus für die „Deutsche Zeitung“, welche im wesentlichen die Politik der Zentren und der Rechten vertrat: ein deutscher Bundesstaat unter Preußens Führung und ein weiterer Bund mit Oesterreich; nahezu das, was jetzt nach dem französischen Kriege zustande kommt, falls die Allianz zwischen dem neuen deutschen Reiche und Oesterreich organische Formen gewinnt.

Kruse berief sich auf unsere Frankfurter Bekanntschaft und ersuchte mich, das beifolgende Drama, „Die Gräfin“ benannt, zu lesen und ihm meine Ansicht über dasselbe mitzuteilen. Ein Freund von ihm habe es geschrieben, ein schon älterer Mann, der anonym bleiben wollte. Eine Hauptfrage sei es für denselben, ob sich das Drama für die Darstellung auf der Bühne eigne.

Die Lektüre des Stückes erweckte mir ein lebhaftes, ja ein starkes Interesse. Sein Weg geht weit ab von der „vidimierten Heerstraße“, alles darin ist eigen und kräftig, die Charakterzeichnung selbständig neu und fast durchwegs gesund und trefflich. Die Sprache endlich einfach, keusch, sicher bezeichnend und ganz frei von hergebrachter Phrase.

Das schrieb ich Kruse unter Ausdrücken warmer Freude, daß wir so plötzlich und unerwartet einen neuen, tüchtigen Dichter gewonnen.

Nur was die Darstellung auf der Bühne betrifft, äußerte ich wenig Zuversicht. Das Stück sei offenbar nicht im Hinblick auf die Bühne geschrieben, und daraus folge stets ein kaum zu besiegendes Mißverständnis, wenn es doch auf die Bühne gebracht werde.

Kruses Antwort besagte, daß er selbst der Verfasser wäre, und daß er den Wunsch festhielte, „Die Gräfin" aufgeführt zu sehen.

Mittlerweile übernahm ich das Leipziger Theater, und wir beschäftigten uns nun ernstlich mit der Einrichtung des Buches für die Bühne. Er kam mit herzhaften Strichen und Umänderungen entgegen und fügte sich seufzend in einige weitere, welche ich für nötig hielt. Namentlich verzichtete er höchst ungern auf die Beseitigung einer Szene im vorletzten Akte. Da findet eine Unterhandlung statt zwischen Enno, dem ältesten Sohne der Gräfin, und Engelmann, seinem unwillkommenen Schwager, welcher mit Ennos entführter Schwester in der Burg belagert wird. Es ist Winter, der Wallgraben ist gefroren; Enno betritt das Eis, es bricht, und er ertrinkt.

Die Darstellung dieser Szene auf dem Theater hielt ich für mißlich und gefährlich. Zusammenbrechendes Eis an sich ist schwer anschaulich zu machen, und das Ertrinken, wiederum an sich eine höchst mißliche Todesart auf der Bühne, würde unter solchen Umständen leicht einen kläglichen Eindruck machen. Eine prägnante Erzählung des Vorganges, meinte ich, würde den Ausfall der Szene allenfalls decken, da das Publikum auch an Enno, der nur einmal flüchtig im Stücke aufgetreten sei, kein besonderes Interesse nehme.

So geschah es denn auch bei der Aufführung in Leipzig und erwies sich als zweckentsprechend; man vermißte nichts Wesentliches.

Die ganze Aufführung machte einen richtigen und guten Eindruck, das Stück fand durchwegs einen günstigen Anteil, es konnte mit Erfolg wiederholt werden und hatte sich wohl eingebürgert.

Als sie jetzt auf dem Burgtheater vorbereitet wurde mit meiner Darstellerin der „Gräfin" in Leipzig, mit Frau Straß-

mann-Damböck, brachte die „Augsburger Allgemeine Zeitung" einen Artikel über „Wullenweber", das zweite Stück Kruses, und dieser Artikel erging sich in sehr zuversichtlichen Worten gegen die gewaltsamen Einrichtungen dramatischer Gedichte für die Bühne. Die Worte lauten: „Man zwingt den Dramatiker in spanische Stiefel und legt ihm Gesetze auf, die nicht aus der Natur der dramatischen Dichtung fließen, sondern aus falscher Beurteilung der auf der Bühne nötigen Täuschung. Hätten unsere Theater vor siebzig bis achtzig Jahren unter solchen beschränkten Grundsätzen gestanden, wir würden nie Goethes und Schillers großartige Dramen erlebt haben. Mit Recht sagt Schiller einmal: Bei jedem neuen Stoff muß der Dramatiker es wagen, die Form neu zu finden, um sich den Gattungsbegriff des Dramas immer beweglich zu erhalten. Unsere neu beliebten Beschränkungen in bezug auf den Wechsel der Szene und das, was sich auf der Bühne schickt (wie man z. B. in Kruses „Gräfin" Ennos Ertrinken auf der Bühne beanstandet), sind arge Bleigewichte, welche den dichterischen Schwung auf unverantwortliche Weise niederdrücken." — „Umsonst rühmen wir Lessings männlichen Kopf gegen die bornierten drei französischen Einheiten, die doch in Frankreich aus dem Charakter der Zeit und des Volkes hervorgegangen waren: ein Jahrhundert nach der im Munde geführten „Hamburger Dramaturgie" sind wir wieder auf oder gar unter dem Standpunkte angelangt, über welchen Lessing kühn das deutsche Drama erhoben hatte."

Diese letzte Berufung auf Lessing ist nun geradezu die unglaublichste, welche ein Verteidiger des Buchdramas anführen kann. Lessing bekämpfte die Notwendigkeit der äußerlichen Einheiten und drang um so strenger auf die innere Einheit und die Einheit der Handlung. Kein dramatischer Dichter war so enthaltsam mit Zeit und Raum, keiner verhielt sich so gründlich einfach im Szenischen wie Lessing. Seine Stücke können allenfalls ohne jeglichen szenischen Apparat mit klarer Wirkung aufgeführt werden. In Lessing finden die Buchdramatiker nicht die mindeste Unterstützung, wohl aber einen konzentrierten Gegner. Es ist auch ferner unwahr, daß Goethes und Schillers „großartige Dramen" neue Schwierigkeiten in der Szenierung geboten hätten. Das war gar nicht der Fall. Der „Faust" etwa hat das getan, und den hat noch niemand

für ein eigentliches Theaterstück gehalten (Goethe selbst am wenigsten); den hat man sich wegen seines außerordentlichen Inhalts notwendig für die Bühne zurechtgelegt, um den außerordentlichen Inhalt und die einzelnen unvergänglichen Szenen dem großen Publikum vor Auge und Ohr zu bringen, und das hat die neue Zeit getan, dieselbe Zeit, deren strenge Abweisung von Buchdramen obiger Artikel anklagt. Wenn unter den neueren Buchdramen ein „Faust" einkehrt, so wird wohl auch ihm entgegenkommende Behandlung von Seite der Bühne nicht fehlen. Was aber von Schiller angeführt wird: „bei jedem neuen Stoffe müsse der Dramatiker es wagen, die Form neu zu erfinden, um sich den Gattungsbegriff des Dramas immer beweglich zu erhalten" — das beherzigt auch heutigen Tages jeder verständige Dramaturg, das ist aber ganz was anderes, als was obiger Artikel darunter verstehen will. Ein wirklicher Dramatiker — und nur einen solchen meinte der Dramatiker Schiller — erfindet keine neue Form, die er nicht vermöge der Sehkraft seines Talentes vor sich gesehen, und deshalb sind seine neuen Formen auf dem Theater ausführbar, und deshalb setzt jeder verständige Dramaturg solche Neuerungen mit Eifer und Zuversicht in Szene. Solche Neuerungen führen allerdings das Theater weiter. Mit dem Buchdrama ist es aber eben ganz anders bestellt. Da sehen die Verfasser nicht, was sie zusammenstellen, sie sind keine dramatischen Talente für die Bühne, sie haben die Gestalt dessen, was sie schreiben, nicht vor Augen, und deshalb bestehen ihre Gestalten die plastische Probe nicht. Eine Aufführung auf der Bühne ist aber eine plastische Probe. Ein wirklich dramatisches Talent mag über die gewöhnlichen Linien hinausgehen, die „gewöhnlichen" Dramaturgen werden deshalb sein Werk nicht unaufgeführt lassen, denn sie wissen: wir haben es hier einmal mit kolossalen Gestalten zu tun, wie mit Michel Angeloschen Kolossal-Statuen, aber diese Gestalten sind erweiterte Wahrheit. Das sind die „ungewöhnlichen" Gestalten in Buchdramen nicht, sie sind fehlerhaft, weil nur zusammengedacht, und ihre Fehler treten schreiend hervor, wenn sie die Probe bestehen und auf der Bühne erscheinen sollen. Diese gepriesenen Vorzüge unaufführbarer Stücke sind durchschnittlich keineswegs Vorzüge, sondern Mängel, Mängel des Talents oder richtiger Mangel an Talent.

Nirgendwo wird das mangelhafte Talent so unterstützt wie bei uns, wenn dieses mangelhafte Talent mit einem gewissen Apparate von Bildung und Kenntnis ausgerüstet ist. Warum? Weil nirgendwo wie bei uns soviel Leute von Bildung und Kenntnis über alles Mögliche schreiben, auch über Künste und Fachwissenschaften, von denen sie fachmäßig nichts verstehen. Sie loben sich eben selbst, indem sie diejenigen loben, welche nur ungefähr so viel können als sie selber.

So sind diese Rufe: „Zu Hilfe! Zu Hilfe!", welche von Buchdramatikern und ihren Genossen ausgehen, ein stehendes Schlachtgeschrei in der deutschen Literatur geworden. Was ist ihr Ergebnis? Haben sie von Zeit zu Zeit Stücke vorgefunden, welche ungerechterweise ausgeschlossen worden waren von der möglichen und erfolgreichen Aufführung? Nein. Von der möglichen wohl, aber wenn man alsdann die Möglichkeit erzwungen, hat sich der Erfolg nicht erzwingen lassen, und die Stücke sind vom Theater wieder zurückgewandert in die Bibliothek.

Dennoch hat diese permanente Auflehnung auch ihr Gutes. Die Praxis soll nicht ohne Kontrolle, nicht ohne Anstachelung bleiben, dem Verkanntwerden eines Stückes soll eine Rechtfertigung nicht abgeschnitten werden. Nur die großen, tönenden Worte wie in obigem Artikel soll man nicht glauben, soll man nicht als gesetzgeberisch hinnehmen. Das sind sie nicht. Zeitungsberichten nach hat die Aufführung dieses wertvollen Buchdramas: „Die Gräfin" im Berliner Hoftheater schon einen herben Rückschlag gebracht auf die Herausforderung in der „Allgemeinen Zeitung", und ich sah mit Bedauern voraus, daß die Aufführung im Burgtheater kaum ein günstigeres Schicksal haben würde.

Ein solches Stück, welches der bühnenmäßigen Führung erst zugeführt werden muß, kann nur unter zwei Voraussetzungen die Bühnenprobe bestehen.

Die Voraussetzungen betreffen das Publikum und betreffen den Inszenesetzer. Das Publikum muß ein sogenanntes geschlossenes sein, das heißt, es muß ein festes, geübtes Kontingent von kundigen Theatergängern besitzen, welche fähig sind, auch einmal einem ungewöhnlichen Gange des Stückes zu folgen, sobald starker geistiger Inhalt Entschädigung bietet für mangelhafte Form. Zumeist besteht die mangelhafte Form

darin, daß der innere erzählende Gang des Dramas durch Sprünge unterbrochen wird. Dies nimmt nur ein Publikum hin, welches der Regie hinter der Szene geistige Tätigkeit zuzutrauen gewöhnt ist und deshalb ausnahmsweise einmal sprunghafter Entwickelung in den Szenen mit Interesse folgen mag. Der Inszenesetzer muß aber zweitens dafür sorgen, daß seine geistige Zutat vom Publikum empfunden werde. Dies bewerkstelligt er am sichersten dadurch, daß er bei den grellen Uebergängen in den Szenen auch Uebergänge in der Darstellung zu erreichen weiß. Ein guter Schauspieler vermag das auf mannigfaltige Weise, wenn er vom Dramaturgen auf die Lücke in der Komposition des Stückes aufmerksam gemacht wird.

Ein herkömmlicher Theater-Erfolg dieser „Gräfin" ist endlich noch dadurch erschwert, daß dem Abschlusse der Szenen der gesammelte Nachdruck fehlt, die sogenannten „Rollen" also nicht wirksam fertig gemacht sind. Auch hierfür und für die einfache, kernhafte Sprache, welche keinerlei tönende Theaterphrasen hat, ist ein Publikum erforderlich von ausgebildetem Geschmacke, ich möchte sagen von literarischem Charakter.

An solchen Bestandteilen fehlt es dem Burgtheater-Publikum durchaus nicht, aber sie sind nicht vorherrschend genug. Die Menge hat sich seit Jahren zugedrängt in dieses einzige Schauspielhaus der großen Stadt; die Menge aber will herkömmliche Handlung im Schauspiele. Ihre erste Aeußerung, wenn eine nicht herkömmliche Wendung auf der Bühne eintritt, ist das Gelächter. Jede Naivetät lacht zunächst über das, was ihr auffällt. Und daran zumeist ging die erste Aufführung der „Gräfin" im Burgtheater gestern zugrunde.

Feiner gebildete Zuschauer gingen noch aufmerksam mit dem Stücke, als diese Ausbrüche von Heiterkeit es schon halb zerstört hatten. Es ereignete sich sogar das Unerhörte, daß sich im Publikum ein Ausdruck dieser Stimmung vernehmlich machte. Aus dem zweiten Parterre rief ein Mann laut und fürs ganze Haus verständlich die Worte: „Ein feines Publikum das, ein feines!" Dadurch wurden natürlich Unruhe und Lärm nur noch größer, und jene „feiner gebildeten Zuschauer" ließen allmählich auch das Stück fallen, als die sprunghafte Komposition mehr und mehr hervortrat und der harte Charakter der Gräfin Theda abschreckend sich äußerte. Dieser Charakter ist im

„Buche" interessant, ja mächtig. Der Verfasser hat ihn aber, als er ihn schuf, nicht auf der Szene gesehen, nicht vor einem menschlichen Publikum gesehen. Vor diesem Publikum, wenn es durch verunglückte Szenen schon mißtrauisch geworden ist, wird solch ein Charakter zu Stein, welcher verletzt, indem er uns anrührt. „Richard der Dritte" von Shakespeare war in demselben Burgtheater bei der ersten Aufführung in Lebensgefahr, als der böse Charakter des Helden die letzte Höhe erreichte. Dies voraussehend, hatte ich unmittelbar an diese Höhe den Beginn der Rückschläge gezogen, welche den bösen Richard treffen, und welche der menschlichen Teilnahme eine sofortige Genugtuung bieten. Sie treten im Shakespeare-Originale da noch nicht ein, aber Shakespeares Publikum hatte, meinte ich, wohl stärkere Nerven.

Solche Hilfe liegt für diese „Gräfin" nicht im Bereiche des Inszenesetzers, soweit es die Worte angeht. Aber für Ton und Haltung kann er doch manches veranlassen. Und da muß ich sogleich die Bemerkung machen, daß Frau Straßmann in Leipzig die Rolle anders gespielt hat als im Burgtheater. Dort war sie einfacher, frischer, natürlicher. Ihre Härte hatte eine gewisse Blutwärme, hatte etwas Unmittelbares, was man überrascht hinnahm. Gestern im Burgtheater erschien das alles wie vorausbedachtes Prinzip und hatte etwas Prätentiöses. Die steife Haltung mit stets zurückgeworfenem Haupte, mit künstlich in die Seite gestemmter Hand, bekam etwas Geziertes; man fühlte sich gar nicht veranlaßt, dem inneren energischen Zuge dieser verständigen Despotin nachzugehen. Wenn ihr auf der Probe ein warnendes Wort zugekommen wäre, so wäre dies sicher nicht auf unfruchtbaren Boden gefallen; denn sie ist sehr zugänglich für Erörterung ihrer Rolle.

Ein auffallender Fehler der Inszenesetzung betraf auch gerade sie. Ihre Tochter Almuth nämlich geht links ab, und die Gräfin tritt unmittelbar darnach rechts auf. Sie hat ihr also nicht begegnen können. Und doch besagen ihre ersten Worte, daß sie soeben Almuth, die sehr erregt ausgesehen, begegnet sei. Die ersichtliche Unwahrheit solcher Worte fällt störend auf die Darstellerin, und der Zuschauer kommt auf den erkältenden Gedanken, da oben herrscht kein innerer Zusammenhang.

Alles, was Massenszenen betraf, war übrigens sorgfältig und lebhaft einstudiert. Leider hilft es in dem Stücke nicht

viel, weil dies Ensemble der friesischen Häuptlinge unzureichend verbunden ist mit dem Gange der Handlung. Ich meinte in Leipzig, man könne den Szenen und dem Stücke nützen, wenn man den Führer dieser Häuptlinge mit einer derben humoristischen Kraft besetzte. Dadurch gewinne man nicht nur erhöhtes Leben für diese Szenen, sondern — und das schien mir sehr wichtig —, man gebe der heiteren Stimmung des Publikums eine Unterlage, welche späteren Szenen zugute komme. Hat man zuerst unbefangen gelacht, dann wirkt ein späteres Lachen mitten in ernsten Szenen nicht mehr störend; es gehört gleichsam zum Lokaltone des Stückes. Hier spielte Herr Franz Kierschner diesen Häuptling und gab gar keine Veranlassung zu humoristischem Behagen, wohl aber zur Besorgnis, das anstrengende Schreien seiner Rolle werde einmal mit plötzlichem Versagen der Stimme endigen.

Ebenso meinte ich, um den vielen launigen Punkten in ernster Unterhaltung ein Gewohnheitsrecht zu erringen, es müßte der „Oldenburger", ein humoristischer Mittelpunkt des Stückes und eine prächtige Figur, mit starken, saftigen Strichen ausgestattet werden. Ich ließ dem Schauspieler volle Freiheit im Ausdrucke seiner behaglichen Philosophie, und wir erreichten damit eine große Wirkung, eine Wirkung, welche links und rechts für schwächere Szenen entschädigte. Herr Sonnenthal dagegen spielte diesen Rittersmann, diesen jungen „Selbitz" aus dem Götz, mit der ihm eigentümlichen Diskretion, welche hier gar nicht angebracht war und die Wirkung tief abschwächte.

Ueberhaupt war der Redeton wichtiger Personen dem Grundtone des Stückes nicht angemessen. Dieser Grundton ist frank, frisch. Da muß der Zuhörer aber, da der Autor nichts zweimal sagt, die Worte genau verstehen. Das gelang keineswegs immer. Fräulein Bognar fing immer laut an und schloß immer unhörbar leise; Herr Krastel verhielt sich in einem singenden Tone, welcher die Aufmerksamkeit ermüdete, und im letzten Akte hatte man ihm und seiner Abschied nehmenden Almuth so viel wegzustreichende Worte stehen lassen, daß diese schöne Szene langweilig wurde. Was fürs Buch schön ist, erhält eben auf der Szene ein verändertes Ansehen.

Die letzte Meldung endlich, welche uns über Almuths Schicksal aufklären soll, verschluckte das einzige entscheidende Wort

„zerschmettert", und links und rechts fragte man im Publikum: „Was ist geschehen?" Am besten traf Fräulein **Wolter** den Ton der Almuth, nur ging sie dabei zu weit, kam dem Ordinären zu nahe und machte schließlich nicht den Eindruck einer Liebenden, welcher im letzten Akte von sehr schöner Wirkung sein kann. Aber sie hob sich im ganzen günstig ab durch „franken, frischen" Ton.

Die üble Erfahrung mit diesem literarisch doch sehr verdienstvollen Stücke in den beiden großen deutschen Hauptstädten wäre wohl geeignet, die Eiferer für Buchdramen besonnen zu machen. Es wird aber schwerlich der Fall sein. Sie wären wohl imstande, zu behaupten: wenn man weniger daran „eingerichtet" hätte, so hätte man bessere Wirkung gehabt.

Jeweiliger günstiger Einführung eines für die Szene zweifelhaften Dramas kann nur dadurch Vorschub geleistet werden, daß durch strenge geistige Führung des Theaters bei den Schauspielern und beim Publikum ein literarischer Respekt erhalten werde, und daß die Inszenesetzung solcher Stücke eine bis auf den kleinsten Gedankenfaden des Stückes sorgfältige, ja unerbittliche Probierung erzwingt. Dann kann ein solches Stück immer noch als Theaterstück durchfallen, aber seine lobenswerte Eigenschaft als einer literarischen Arbeit kann unzweifelhaft erscheinen.

---

35) Neue Dramatiker.

Jede Generation glaubt, sie sei die letzte. Will sagen: die letzte gute. Immer sagen die alten Leute: Seht doch um Gotteswillen die heutige Jugend an. Was ist das für ein schwächliches Geschlecht! Es geht deutlich zu Ende mit der Menschheit, sie verkrüppelt. Was waren wir für andere Kerle!

Seit 40 Jahren höre ich das sagen über die Theater-Schriftsteller, über die Theater-Direktionen, über die Schauspieler. Ja, schon vor fünfzig Jahren ging es zu Ende, als man mit Kotzebue und Iffland fertig war. Die Kritik hatte diese beiden Repertoireväter in Norddeutschland völlig ausgeschlachtet, man durfte sie nicht mehr öffentlich nennen, ohne verächtlich zuzusetzen: „Mit Respekt zu sagen". Nur in Wien, im Burgtheater, saßen sie noch im Ausgedinge, als sie im Norden längst hingerichtet waren. Bis in die fünfziger Jahre hinein saßen sie im

Burgtheater. Davon wußte man in Norddeutschland gar nichts, denn der Austausch über die Zustände und Vorgänge in Wien war ein äußerst geringer.

Heute ist der Erfolg eines neuen Stückes, ja eines neu einstudierten Stückes binnen drei Tagen bekannt von Cöln bis Pest, von Wien bis Königsberg. Davon war damals nicht die Rede. Man war kritisch damals fertig mit dem Theater, und daß später Wien auch in Rede kam, das ist diesem tödlichen Abtun des Theaters in die Quere gekommen. Es ist aber auch für Theaterdinge eine neue Generation entstanden.

Damals hieß es: Was auf den unmoralischen Kotzebue und den kläglichen Iffland — „was kann dieser Misère Großes passieren?!" — gefolgt ist in der Theaterschriftstellerei, das taugt eigentlich noch weniger. Denn im Grunde haben sie doch noch weniger Talent, die Müllner, Houwald, Raupach, Clauren, und wie sie weiter heißen!

Dieser Advokat Müllner von Weißenfels, der alles kriminell mache, dieser sanftmütige Gutsbesitzer Houwald, in dessen Gestalten keine Knochen und bei dem alles auf Tränenseligkeit hinauslaufe, dieser trockene Professor Raupach, welcher mit Knutenstücken angefangen und dann in Salbaderei abwechsele, in historischer Salbaderei mit den Hohenstaufen-Kaisern, in moderner Salbaderei mit dürren Lustspielen von den „Schleichhändlern" bis zum „Versiegelten Bürgermeister". Und nun gar dieser Volksverführer Clauren! So lange habe er mit seinen ausgestopften Mimilis in den Taschenbüchern durch lauter kleine sinnliche Lockungen die Sittlichkeit der jungen Komtessen wie die der alten Schneidermamsells gefährdet, und jetzt bringt dieser Berliner Postrat den ganzen kleinen Kram noch aufs Theater mit dem „Bräutigam aus Mexiko", mit dem „Wollmarkt" und ähnlicher Trödelware. Es ist aus, rein aus — rief man — mit dem deutschen Theater; denn es ist aus mit der Theater-Literatur — die Generation ist entartet, sie ist verkrüppelt. Dazu sterben die letzten guten Schauspieler ab, wie Ludwig Devrient. Der gebildete Mensch kann nicht mehr ins Theater gehen.

So sprach man im Jahrzehnt von 1830 zu 1840. Da kamen die Jungdeutschen aufs Repertoire, und eine mannigfaltige andere Jugend, die Bauernfeld, Halm, Benedix, Mosenthal, wuchs heran vor ihnen, neben ihnen und nach ihnen.

Ach, rief man jetzt, falsche Prinzipien oder gar keine Prinzipien! Das alles hat ja keine Zukunft! Die sogenannten Jungen affektieren eine revolutionäre Jugend ohne Herz, der Bauernfeld bringt immer denselben Dialog ohne Handlung, der Halm immer erkünstelte, innerlich unwahre Vorgänge mit Virtuosen-Rollen, der Benedix ist nur eine verwässerte Zusammensetzung von Iffland und Kotzebue, und der Mosenthal endlich lebt von Glockengeläute, Kinderaufzügen und lackierten Bauern — alles das ist nur angetan, ein Scheinleben des Theaters zu führen. Wäre die fleißige Fabrikantin in Berlin, die Birch-Pfeiffer nicht da, die für den Markt arbeitet, die Schauspielhäuser müßten geschlossen werden. Der Nachwuchs der Schauspieler fehlt gänzlich — es ist eben vorbei mit dem deutschen Theater.

Und so mit Grazie ins Unendliche: jede Generation glaubt, sie sei die letzte.

Am würdigsten drapieren sich dabei immer die Buchgelehrten. Sie äußern sich vorzugsweise in solchen Zeitungen, deren Herausgabeort kein der Erwähnung wertes Theater hat. Für sie existiert denn gar kein wirkliches Theater mehr. Sie schreiben über den Untergang desselben wie die Propheten des alten Testamentes über den Untergang Zions. Lauter Jeremias. Stücke aber haben sie immer. Große, schöne, edle Stücke, welche leider verkannt werden von den ums goldene Kalb tanzenden Juden. Diese Stücke erfüllen alle hohen und höchsten Bedingungen; Vaterland und Kunst sind darin trefflich bedacht, die wahre Sittlichkeit in erster Linie. Leider umsonst! Denn die ungebildeten Direktoren führen diese Meisterwerke gar nicht auf, sie erlauben sich sogar, auf das Pferd Rolands hinzudeuten, welches lauter vortreffliche Eigenschaften besessen und nur einen Fehler — es sei tot gewesen. Diese erbärmlichen Direktoren weisen die Meisterwerke unter dem erbärmlichen Vorwande zurück: daß sie nicht bühnengemäß wären. Bühnengemäß! Welch ein kleinlicher Maßstab! Die Bedingungen einer schlechten Bühne seien eben schlechte Bedingungen. So lange man sie nicht aufgebe, komme man auch nicht zu einem guten Theater.

Nun hat freilich jede Kunst ihre unerläßlichen Bedingungen. Wer ein Bild malt, eine Statue meißelt, eine Musik komponiert, der arbeitet auch umsonst, wenn er die Bedingungen und Gesetze der Malerei, der Bildhauerei und der Musik nicht kennt, und die Maler, Bildhauer und Musiker sagen von einem solchen:

Das mag ein braver Mann sein, und er mag auch sehr gute Absichten und mancherlei gelernt haben, aber Talent hat er nicht — und damit ist's aus.

Beim Theater ist's aber damit nicht aus. Da sagt man von den wohlunterrichteten und sinnigen Dilettanten: sie gehören auf die Bühne, nicht die Handwerker, welche die genauen dramatischen Kunstformen der Bühne zu handhaben verstehen! Und weil die Bühne diese Edleren und Höheren von der Bühne ausgeschlossen und ausschließt, darum ist der Verfall entstanden, darum ist diese ganze Kunst mit ihrer niedrig denkenden Generation zugrunde gegangen. Weh uns!

„Wie viele hab' ich schon begraben, und immer zirkuliert ein neues, frisches Blut. So geht es fort, man möchte rasend werden!"

Dieser Mephisto hat unsere Theatergeschichte vorausgesehen; es kommt immer wieder eine neue Generation auch von Theater-Schriftstellern, -Direktoren und Schauspielern. Halm haben wir soeben leibhaftig begraben, und seine Zeitgenossen sind alt und wurmstichig geworden. Aber es sind schon wieder neue da. Da hat Schaufert einen Preis gewonnen, Kruse bringt große Stücke, welche Renegaten des Buchdramas werden wollen, Paul Lindau, Bohrmann, Mosing desgleichen, Weilen tut es schon länger, ebenso Hopfen, Schütz, Moser, Hugo Müller und Arthur Müller, Bernhard Scholz, ein preußischer Prinz Georg sogar, Murad Effendi, Siegert, Wilbrandt und so weiter — „man möchte rasend werden!"

Wilbrandt ist schuld an dieser Einleitung. Ein neues Stück von ihm: „Die Vermählten", ist gestern im Burgtheater gegeben worden und harrt der Besprechung.

Ehe ich daran gehe, will ich nur noch bemerken, daß allerdings ein Unterschied obwaltet zwischen Generation und Generation. Die Ernten gedeihen eben verschieden. Aber die Totschläger-Ausdrücke sollten wir uns doch endlich abgewöhnen, und die Jugend sollen wir lieber ermutigen als entmutigen.

Was die Theater insbesondere betrifft, so sind sie obenein im letzten Jahrzehnt mit viel mehr Aufmerksamkeit und Geist behandelt worden, als dies vor 50 Jahren geschah; und auch in der dramatischen Doktrin haben sich bemerkenswerte Fortschritte entwickelt. Zum Beispiel in der Doktrin über Shakespeare. „Ganz ungestrichen soll man den Riesen aufführen oder gar

nicht!“ riefen die Romantiker mit der gewichtigen Stimme Ludwig Tiecks, und Gervinus schrieb dicke Bücher über Shakespeare, welche ihn dem Theater ganz entzogen. Denn der Theaterdirektor, welcher sich da Rats erholen wollte, geriet in Verzweiflung und legte die dicken Bücher aus der Hand unter dem schmerzlichen Seufzer: Von alledem versteht die Kunst am Theater kein Wort, und der alte englische Theaterdirektor des Globus, William Shakespeare, ist nach diesen Büchern völlig für uns dahin, er hat nach diesem Gervinus vom Theater gar nichts verstanden!

Wie hat sich das in wenigen Jahren völlig verändert! Man hat eine Shakespeare-Gesellschaft gegründet und diese hat Jahrbücher herausgegeben. Eine Exegese wie für die Bibel! Und so hoch, so streng klang die Shakespeare-Exegese, daß unser armes Theater gar ungebildet, niedrig und bettelhaft daneben aussah. Aber von Jahr zu Jahr stieg immer einer der hochfahrenden Erklärer nach dem andern vom hohen Pferde herab, und heute zeigt sich gar einer in vier Bänden, der ist tiefer herabgestiegen, als wir's beim Theater verlangen: ein „Mitglied des Vorstandes der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Wilhelm Oechelhäuser“, gibt Shakespeares dramatische Werke „für die Bühne bearbeitet“ heraus, und „Richard III.“, „Heinrich VI.“, „Hamlet“, „Wie es Euch gefällt“ liegen in schönem Drucke „für die Bühne bearbeitet“ vor uns. Gleichsam neue Bühnen-Manuskripte in bester Ausgabe für den Souffleur kann der Theaterdirektor für wenige Groschen haben, ohne irgend ein weiteres Honorar. Das ist doch ein Fortschritt, welcher wirklich Dank verdient von Seite des Theaters. Die Frage ist nur, ob die Theater diese Bühnen-Bearbeitungen brauchen können. Aber selbst wenn dies nicht der Fall wäre, diese splendid gedruckten Bücher sind immer ein Gewinn für die Theater-Bibliotheken: durch Striche und Einschaltungen kann man sie als Manuskript-Unterlagen verwenden.

Aber in der Tat, die ganze Arbeit und das Geschenk Oechelhäusers sind unter allen Umständen dankenswert, denn es ist vieles darin recht gut. Leider ist diesen „Einrichtungen“ der Stücke abzumerken, daß der Verfasser nicht genug gesehen hat von den Aufführungen besserer Bühnen, und daß er Dinge betreibt und bearbeitet, die längst ausgeführt sind. Er beklagt z. B. in „Richard III.“ höchlich, daß die Klageszene der Frauen

vor dem Tower überall gestrichen werde — seit 20 Jahren hat sie bei keiner Darstellung des Stückes im Burgtheater gefehlt. Aehnlich spricht er über die Kirchhofszene im „Hamlet", die in Wien jedermann kennt. Kurz, er trägt, wie die Gelehrten sagen, sehr viel Eulen nach Athen, er stößt offene Türen ein. So wie er aber Dinge lehrt, welche das Theater lange kennt, so will er ihm Dinge nehmen, welche sich das Theater mit Recht nicht nehmen läßt. Verkehrte Welt! Ein Vorstand der Shakespeare-Gesellschaft will wegnehmen! Er streicht gemütsruhig Hamlets wilden Ausbruch:

Ei, der Gesunde hüpft und lacht,
Dem Wunden ist's vergällt,
Der eine schläft, der andre wacht,
Das ist der Lauf der Welt —

als der König, das Schauspiel unterbrechend, im dritten Akte forteilt. Jeder Wiener weiß, daß dies der Höhepunkt des Hamlet-Abends ist. Ein Sturm von Beifall begleitete immer Joseph Wagner, wenn er, rückwärts einhergehend vor dem Könige, stürmisch diese Worte sprach — und das soll dem Theaterdirektor Shakespeare, der seine Theaterwirkungen kannte, jetzt weggenommen werden! Die einzige Genugtuung für das Publikum, welches meint, Hamlet werfe nun endlich die Scheide des Schwertes hinter sich.

Vor allen Dingen muß man das Theater kennen, genau kennen, wenn man Stücke fürs Theater „einrichten" will.

Wenn Wilhelm Oechelhäuser „Richard III." öfter gesehen, in guter Vorstellung und vor einem selbständig richtenden Publikum gesehen, so würde er nicht lange Abhandlungen darüber schreiben, daß die Königin Elisabeth eine Hauptfigur und daß Richards Werbung um ihre Tochter eine entscheidende Szene wäre. Oefter zuschauend, würde er innewerden, daß nach dem Fluche der Mutter und hoch auf dem Gipfel der Frechheiten Richards III. kein Raum mehr ist für eine psychologische Untersuchung, ob Elisabeth in der Zusage wahr oder täuschend spreche, kein künstlerischer Raum. Da wirken nur große Schläge, kleine Wendungen sind verloren und verderben die Wirkung.

Bei alledem ist, wie gesagt, die hingebende Tätigkeit Oechelhäusers eine sehr lobenswerte. Er ist ein interessantes Beispiel, was entsteht, wenn ein praktischer Weltmann unter die Ge-

lehrten gerät. Er eignet sich ihre Wissenschaft an, macht aber praktische Schlüsse. Oechelhäuser ist ein Geschäftsmann, welchen Neigung zur Shakespeare-Gesellschaft getrieben. Es steht zu fürchten, daß er jetzt durch seine gedruckten „Grundsätze für die Bühnen-Bearbeitung" Shakespeares in Acht und Bann geraten wird bei den Orthodoxen.

Diese Grundsätze einer veränderten Kommentarien-Generation lauten wie folgt:

Man muß auch die Mängel Shakespeares erkennen, sie sind vorhanden.

Seine Lustspiele sind nicht lobenswert und manche seiner Stücke („Timon von Athen" vor allem) sind mißraten.

Shakespeare nimmt aus den Quellen, die er bearbeitete, zu viel in seine Stücke auf, und seine „dichterische Erfindung und Spannkraft" nimmt ab gegen den Schluß hin.

Der Bearbeiter soll nicht in den „Organismus der Komposition eingreifen und daran Wesentliches ändern, aber kürzen, nachhelfen, stutzen, ausbessern darf er." Auch bei „mangelhafter oder fehlerhafter Motivierung" darf er zusetzen.

„Veraltetes, unser Interesse durchaus nicht mehr fesselndes oder dem guten Geschmack der heutigen Zeit widerstrebendes Material ist auszuscheiden. Falschverstandene Pietät ist hier keineswegs am Platze."

„Der wirkliche Zweck der dramatischen Vorstellungen war und ist: die Unterhaltung des Publikums im edleren Sinne. Der direkte Gegensatz hiervon ist das Langweilen des Publikums. Hierfür gibt's keine Entschuldigung; lieber noch ein schlechtes Stück, als ein langweiliges."

Dem veränderten Zeitgeschmacke ist Rechnung zu tragen, die „bombastische Häufung von Bildern" bei Shakespeare entspricht unserm Geschmacke nicht mehr, „kurz, es ist viel Unkraut auszujäten."

Ebenso sind die „Zoten und obszönen Anspielungen" auszumerzen, ebenso die „Schimpfreden im Munde der Frauen" (sie wurden ja von Männern gespielt). Die vielen Mord- und Blutszenen, die Ueberladungen mit Wortspielen sind zu vermindern.

„Die Beihilfe der Musik und des Gesanges verschmähe man nicht."

„Die Uebersetzung ist durchgehends vom Standpunkte des Wohlklanges und der Deutlichkeit zu revidieren."

Ich breche ab, obwohl noch manches Charakteristische zu zitieren wäre. Man sieht aus diesem kurzen Auszuge schon hinreichend, daß die alte Generation der Shakespeare-Erklärer von einer neuen Generation abgelöst wird und ebenfalls rufen mag: Seht doch um Gotteswillen die jetzige Jugend an! Ich breche ab, um von der jetzigen Jugend neuer Dramatiker einem der hoffnungsvollsten, um Wilbrandt noch einige Worte widmen zu können.

Gestern also ist sein Lustspiel zum erstenmale im Burgtheater gegeben worden und hat Glück gemacht. Ein Lustspiel! Darüber sind Theaterfreunde in der Literatur und im Publikum immer am meisten besorgt, ob sich denn auch neue Dramatiker finden würden, welche imstande wären, Lustspiele zu schreiben. Sie finden sich, wie wir sehen.

Adolf Wilbrandt stammt aus Rostock in Mecklenburg und lebt seit längerer Zeit in München. Er ist durch ein historisches Schauspiel „Der Graf von Hammerstein“, welches im 11. Jahrhundert spielt, und durch kleine Lustspiele: „Unerreichbar“, „Jugendliebe“ und diese „Vermählten“ bekannt geworden. Das 11. Jahrhundert und die Gegenwart nebeneinander! Ich höre, daß er auch jetzt mit einem historischen Stoffe beschäftigt ist, welcher die religiöse Frage im Schoße trägt. Möge es ihm gelingen, so Verschiedenes für unsere Bühne zu bewältigen! Die Abwechselung im Stoffe und in der Form hat ihr Gutes: sie bewahrt vor Leere und vor der Schablone.

Wilbrandts Lustspiele zeichnen sich aus durch behagliche Führung eines einfachen Themas. Darin liegt eine gewisse deutsche Signatur, welche das Publikum anheimelt. Ein frischer, gesunder Geist blickt überall hindurch, und da er schalkhaft durchblickt, so belebt er die Stimmung in angenehmer Weise. Sobald das Publikum bemerkt, daß es mit einem gescheiten Autor zu tun habe, da gibt es sich, besonders in Wien, bereitwillig hin und läßt auch nicht eine Kleinigkeit fallen. So entsteht ein günstiger Erfolg, und so geschah es gestern bei der ersten Aufführung dieser „Vermählten“.

Der Stoff ist nicht eben neu. Bald dieser Bestandteil desselben, bald jener ist schon öfters dagewesen. Aber er ist neu gedacht, neu aufgebaut und ist mit guter Laune entwickelt . . .

Herr Baumeister, durch sein humoristisches Talent sehr wohl geeignet für den schwarzen Ritter, welcher sich auf der

Szene nach und nach all seines schwarzen Rüstzeuges entledigt, bis auf die mit dem Frack artig kontrastierenden hohen schwarzen Stiefel, zahlte diese Unkosten ausgiebig. Allerdings mehr mimisch als rednerisch. Man verstand nicht viel von den Zorneswarten dieses Frack-Othellos in hohen Stiefeln. Herr Baumeister ist dem Mangel unterworfen, daß er leicht die Worte übereilt, wenn er sich, höchst lobenswert, der komischen Situation ganz hingibt. Vielleicht gewinnt er bei den Wiederholungen mehr Ruhe in der Unruhe. Das Stück wurde überhaupt sehr gut gespielt, das heißt, es wurde mit guter Laune gespielt. Namentlich von Herrn Sonnenthal als Sohn und Herrn Lewinsky als Vater. Fräulein Baudius, die ärgerliche junge Frau, spielte auch geistvoll und richtig; aber teils fehlten ihr die stärkeren Akzente für die beiseite hervorbrechenden Gefühlsäußerungen, teils ist die Rolle nach dieser Richtung hin nicht dankbar. Frau Hartmann, die vermittelnde Schwester, war nicht ganz frei in der humoristischen Stimmung, welche die Rolle verlangt, und Herr Förster als mitlaufender Onkel, der für Veranstaltung eines Maskenballes im dritten Akte nottut, hat nur Wirkungsloses zu sprechen. Das tat er redlich und am Ende mit mehr Wirkung, als die Rolle verlangen kann. Herr Schöne war in entgegengesetzter Lage. Der pedantische Haushofmeister, der ihm zugefallen, kann stärkere Wirkung machen, wenn er an einen nachdrucksvolleren Komiker gelangt. Herrn Schönes Komik tritt dafür etwas zu leise auf. Aber all diese kleinen Ausstellungen gehen vom Ideale aus. Trotz dieser Ausstellungen war es eine sehr angenehme Lustspiel-Vorstellung, welche den Verfasser und das Publikum befriedigen konnte.

VII.

Aus „Deutsche Rundschau" (1875).

36) Wiener Theater. Anfang März.

Langeweile! Langeweile! Das ganze Theater in Wien vom ersten bis zum letzten leidet jetzt an Langeweile. Warum? Das Aeußerliche ist herrschend geworden, die Ausstattung hat gesiegt. Sie ist eben nur ein Ausdruck der innerlichen Leere, und vor innerlicher Leere gähnt am Ende doch jedes Theaterpublikum, auch wenn es Beifall klatscht.

Im Burgtheater Shakespearesche „Historien", im Operntheater das große Haus, das große Orchester, welche das musikalische Drama nicht aufkommen ließen, auch wenn eine interessante neue Oper vorhanden wäre, im Stadttheater Sparsamkeit am Personal und Luxus an Dekoration, im Theater an der Wien die langweilige Madame Archiduc, im Carltheater der langweilige Oncle Sam, welcher die langweilige Giroflé-Girofla und die noch langweiligere Jolie parfumeuse (Schönröschen) abgelöst hat. Alles das mit kostspieligster Ausstattung, über welche gefällige Journale ihre gefühlte Anerkennung aussprechen und nähereingehende Artikel in Aussicht stellen. Selbst in der Josefstadt draußen, da, „wo die letzten Häuser stehen", und wohin niemand kommt aus dem vornehmen Wien, selbst da geben sie den „Gehenkten", der wenigstens mit einem Stricke um den Hals ausgestattet ist. Eine pikante Ausstattung. Doch nein! Ich glaube beinahe — denn auch ich komme selten dahinaus —, daß man da draußen auf dem abseitsliegenden „Grunde" dem ehrlichen Schauspiele näher verblieben ist, als in den andern Theatern. Es werden da doch immer lebende Interessen dramatisiert, gröbliche Stoffe freilich in alltäglichen Gedanken, aber doch ehrliche Gedanken in ehrlicher, schlichter Dramengestalt.

Das Ueberhandnehmen der Ausstattungsstücke kommt vielleicht von dem Drange her, das durch Krach und Not verarmte Publikum um jeden Preis ins Theater zu locken. Ja wohl. Aber die Sache selbst, die Krankheit, ist älter. Sie schleicht schon lange im Theaterblute umher, eine aufblähende Wassersucht stand schon lange zu erwarten. Sie ist von der Oper ausgegangen, und da man sie dieser zupassend nannte, so machte sie sich breiter und breiter auch über die Grenzen prächtiger Möglichkeit hinaus. Reicher ausgestattet als in Paris! Das galt bald für einen kitzelnden Vorzug unserer Oper, und das Carltheater ahmte es nach, ja selbst das alte, würdige Burgtheater fing an, sich ungebührlich zu putzen. Schaulust wurde allmählich das Höchste, und die Oper, von welcher sie ausgegangen, wurde auch das erste Opfer. Sie bleibt leer, weil man sie langweilig findet, sie siecht auch ökonomisch dahin, weil die Ueberreizung durch Nebensachen den Betrieb über die Maßen verteuert. Die bloße Schaulust verlangt auch noch immerwährende Steigerung, und so kommt das Carltheater, sonst die Szene

lustiger Gedanken, jetzt schon zum lebendigen Elefanten. Jules Vernes „Reise um die Welt“ ist angekündigt mit einem veritabeln Elefanten und mannigfachen sonstigem Getier.

Der Verfall der Oper hat noch andere Gründe, aber sie hängen eng zusammen mit dem Kultus der bloßen Aeußerlichkeit. Ich möchte nicht gerne in Freund Hanslicks Operndomäne hineinreden, aber vielleicht nimmt er Notiz von meiner Notiz. Sie geht dahin, daß zwei Punkte die populäre Wirkung der Oper beeinträchtigen. Sie betreffen nicht das vielleicht zu große Haus; dies ist ja doch nicht mehr zu ändern — sie betreffen das Orchester und den Vortrag der Sänger. Ich bilde mir ein, das Orchester liege zu hoch. Es liegt wenigstens wie ein unübersteigliches Hindernis zwischen dem Zuhörer und dem Sänger, es verdeckt ihn wenigstens. Resultat ist: Konzert, nicht Oper. Konzert hat bei weitem nicht ein so großes Publikum, wie das musikalische Drama, welches Oper heißt. In dem Begriffe Drama liegt die stärkste Anziehungskraft. Aus diesem Grunde allein schon bleibt das Opernhaus leer. Sollte es nicht den Versuch lohnen, das Orchester niedriger zu legen? — Der zweite Punkt trifft die Sänger. Der Mehrzahl von ihnen gebricht die Fähigkeit des dramatischen Vortrags. Das scheint man endlich bemerkt zu haben, denn man will Strakosch anstellen, den Vortragslehrer vom früheren Stadttheater. Musikalischer Vortrag ist noch nicht dramatischer Vortrag, und letzterer ist unerläßlich, wenn eine Oper wirken soll. Bei den meisten Sängern versteht man kein Wort — wie soll da eine dramatische Wirkung entstehen? Und wenn sie nicht entsteht, da bleibt für das Publikum eben nur Konzertmusik übrig, welche dem Hause nur ein kleineres Publikum zuführt. Ich habe im letzten Monate drei Opern angehört, die Stumme von Portici, Robert der Teufel und den Tannhäuser. Vom Masaniello habe ich kein Wort verstanden, und doch muß e r diese Spieloper führen, deren dramatischer Gang von entscheidendem Interesse ist. Dieser Gang blieb unverständlich. Was kann die Folge sein? Völliger Mangel an Wirkung des Ganzen. — Im Robert führte der schlimme Bertrand die Entwickelung des Dramas. Man versteht von ihm kein Wort; das Drama verschwindet. Im Tannhäuser war auf der Bühne alles außer sich, als der Tannhäuser im Wettkampfe gesungen — warum? Kein Mensch im Hause hatte es erfahren. Und das große Rezitativ im letzten Akte,

die stärkste dramatische Wirkung in dieser Oper, fiel wirkungslos zu Boden, weil man die Worte nicht verstand.

Im Burgtheater werden Shakespeares Königsdramen so vollständig wie möglich gegeben. Man nennt sie bekanntlich „Historien", zu deutsch Geschichten, weil sie keine Dramen sind. Zur Entschädigung kriegt man auf dem kleinen Theater sorgsam wie im Ballett eingeübte Schlachten zu sehen und viel Pagen und kostbare Kostüme. Hilft das? Daß diese Historien auf der Szene langweilig sind, weil sie keine Stücke, sondern nur mehr oder minder zusammenhängende Szenen, das hat noch kein wirklicher Theaterkritiker bestritten. Nur die eigensinnigen Gelehrten bestreiten es. Für diese allein ist aber doch das Theater nicht vorhanden. Die Erfahrung freilich auch nicht. Wie oft sind diese Szenen aus den englischen Rosenkriegen auf der Bühne versucht, wie oft von gelehrter Kritik gepriesen worden: das Theaterpublikum schüttelt den Kopf und bleibt aus, und der Aufwand von Geist, Geld und Mühe ist an eine Arbeit verschwendet, welche unfruchtbar bleibt fürs Repertoire. Jede Kunst verlangt ganze Erfüllung der ihr zugehörigen Formen. Fehlt es daran, so hilft kein Vorzug einzelner Teile, wie er ja bei diesen Shakespeareschen Szenen von niemand geleugnet wird. Die Vorgänge zerflattern auf der Bühne, weil kein dramatischer Zusammenhang vorhanden ist, weil kein Ganzes entsteht, und das Resultat ist Langeweile.

Soll da absolut geholfen werden fürs Theater, so kann das nur durch wirkliche Bearbeitung geschehen, durch künstlerische Zutat, welche die bloßen Szenen organisch zu einem ganzen Stücke verbindet. Das ist bekanntlich ein großes Wagnis bei einem überragenden Genius wie Shakespeare, und der Bearbeiter muß sich aufopfern. Er wird niemand genügen und muß sich damit trösten, Theaterstücke ermöglicht zu haben, welche doch wertvolle Szenen eines großen Dichters in sich schließen. Die hiesigen sogenannten Bearbeitungen Dingelstedts sind keine Bearbeitungen; sie sind weder Fisch noch Vogel; sie ändern am Shakespeare, setzen auch zu, aber sie verändern die lose Fassung nicht. Wozu also? Einrichtungen ohne eroberten dramatischen Zusammenhang sind genug vorhanden, und so werden nur die armen Schauspieler neuerdings wieder einmal genötigt, für einige Vorstellungen umzulernen, was ihnen bekanntlich am schwersten fällt. Richard II. und Heinrich IV. sind kürzlich in

dieser Art gegeben worden. Beide sind nicht neu auf dem Burgtheater. Richard hat schon nach ein paar Vorstellungen ausgeatmet, und dem Heinrich wird es nicht besser ergehen, obwohl er die köstliche Figur Falstaffs in sich schließt. Für zwei Abende in langer Schlachtenpolitik reicht auch der Falstaffreiz nicht aus. Früher gab das Burgtheater beide Abteilungen in ein Stück zusammengezogen an einem Abend. Es blieb da eben die zweite Verschwörung weg, und man hat wirklich an einer genug. Daß die zweite anders nuanciert sei als die erste, das ist spitzfindiges Gerede. So hielt sich das Stück damals auf dem Repertoire, fand aber freilich, wie es bei solchen Versuchen unausbleiblich, starken Widerspruch bei der Kritik. Diese Zusammenziehung brachte alle charakteristischen Figuren beider Teile, da ja die Charakteristik ein Hauptvorzug Shakespeares. Jetzt fehlt, auffallend genug, Owen Glendower, eine so originelle Figur; er fehlt, obwohl zwei Abende gebraucht werden. Bekanntlich ist seine Streitszene mit Percy sehr ausgiebig auch für die Zeichnung Percys, und unbegreiflicherweise hat man jetzt das von Gesundheit strotzende Käthchen Percys mit einer kränklichen, schwachstimmigen Schauspielerin besetzt, während Frau Hartmann-Schneeberger, wie geschaffen dafür, vorhanden ist. „Ich breche dir den kleinen Finger, Heinrich, wenn du mir nicht die ganze Wahrheit sagst", braucht ja doch einen herzhaften Ton.

Auch im Stadttheater herrscht die Langeweile, genährt durch alte vergessene Stücke, wie „Mutter und Sohn" und ähnliche, nach welchen kein Mensch mehr verlangt. Nur zwei Unterbrechungen solcher Reizlosigkeit sind da versucht worden: eine mit Anzengruber, eine mit Bauernfeld. Ein neues Bauernstück von Ludwig Anzengruber „Hand und Herz" ist diesmal rasch untergegangen, obwohl es wiederum Zeugnis ablegt von Anzengrubers fruchtbarem und starkem Talente. Hand und Herz will sagen: Festnagelung der Hand, wenn auch das Herze bricht. Um die Ehe und die unmögliche Befreiung in ihr, Anzengrubers Hauptthema, bewegt es sich. Es ist rasch untergegangen, nicht weil es in seiner Entwickelung erschreckend grell und in der Motivierung oberflächlich ist, sondern namentlich, weil die Direktion es voreilig fallen ließ. Es hatte doch wiederum stark interessiert, wenn man auch einverstanden war, daß die Bauersfrau den liederlichen Gatten gar

zu sehr auf die leichte Achsel genommen. Sie hat ihn als gar nicht mehr vorhanden erachtet, weil der wüste Kerl in die weite Welt gelaufen, und hat sich mit einem andern verheiratet. Natürlich kommt der Lump wieder, und der letzte Akt bringt den Graus der Ermordung. Man hatte daran mit Recht viel auszusetzen, aber die Anzengrubersche Art, ins volle Leben zu greifen und unumwunden dramatisch vorzugehen — im Gegensatze zu den jetzt grassierenden langweiligen Spielereien — ist den hiesigen Theaterfreunden doch bereits sehr anziehend geworden, und man ist begierig auf sein nächstes Stück, welches schon fertig sein soll.

Bauernfeld trat überraschend genug mit einem Trauerspiele auf im Stadttheater. „Im Dienste des Königs" heißt es. Der König ist Philipp II., der Diener Antonio Perez, welchen Mignet so trefflich geschildert und auch Gutzkow schon dramatisiert hat. Die Geliebte — die Geliebte beider! — ist die Eboli. Weil der König ihre Untreue entdeckt, vernichtet er beide, und das geschieht kurzweg. Was drum und dran, bleibt unbedeutend. So entsteht eine gewisse Oede und Kahlheit, welcher eine trockene, nüchterne Sprache entspricht, und welche in Wiederkehr derselben Situation Eintönigkeit mit sich bringt. Da man für nichts erwärmt war, blieb der letzte (der dritte) Akt ohne tragische Wirkung, und es blieb ganz ohne Eindruck, daß auch zur Ueberraschung des Geschichtskundigen König Philipp selbst plötzlich stirbt. Eine Skizze! Der Lustspieldichter hat übersehen, daß eine bloße Skizze im Lustspiele allenfalls Leben gewinnen kann durch Witz, daß aber im Trauerspiele eine gelegentliche Aushilfe schwer zu finden ist. Wenigstens müßte da ein starkes Pathos eintreten, um der skizzenhaften Komposition Anklang zu erwerben, und dieses Pathos ist in einem trocken angelegten und geführten Trauerspiele kaum erreichbar.

Im Carltheater endlich wird Sardous „Onkel Sam" gegeben. Um keine Nuance zu verlieren, „Oncle" auf dem Theaterzettel genannt. Das ist denn der Gipfel der Langeweile. Sardou, der muntere Verfasser von „Pattes de mouche" (Letzter Brief) und „Nos intimes" (Die guten Freunde) ist gar nicht heraus zu erkennen aus dieser Mißgeburt von Stück. Es ist eine positive Mißgeburt. Ethnographischer Zweck gibt sich kund als Motiv. Das ist freilich neu. Einleuch-

tend ist es aber nicht, daß Dramen dazu geschrieben werden, um dem Theaterpublikum Aufschlüsse zu geben über Sitten und Gebräuche fernliegender Länder. Die Sitten Nordamerikas werden konterfeit in diesem Onkel Sam. Natürlich in karikiertem Auszuge und recht unbehaglich. Der Onkel Sam selbst ist nur die Tanzsäule, um welche sich der Tanz dreht. Er ist nur da, damit sich der und jener und dies und das an ihm stoßen kann. So will er selbst gewählt werden, und wir machen allen Humbug der Wahlreklame durch, nur damit wir diesen Humbug durchmachen. Die Wahl selbst wird im Laufe der Akte vergessen, sie hat, wie jener Sachse sagt: „weiter keinen Zweck nicht". Onkel Sam unterhandelt ferner mit einer Französin über den Verkauf sumpfigen Terrains, damit wir sehen, wie so was in Amerika betrieben, und von einer Französin, welche natürlich noch „smarter" ist, besiegt wird. Für das Stück hat die Angelegenheit „weiter keinen Zweck nicht". Sams Bedeutung für das Stück beruht nur darin, daß er eine Nichte hat, die Sarah heißt. Sie bildet im letzten Akt den Mittelpunkt dessen, was man Drama heißt, und was die drei vorhergehenden Akte hindurch gänzlich fehlt. Wenn man gut aufpaßt, so entdeckt man im letzten Akte, daß diese Sarah einen Umschwung in sich erleidet. Im vorletzten Akte hat sie die Liebeserklärung eines französischen Marquis nur notiert, auf einem Zettel notiert. Solch ein Zettel wird in Amerika — sagt Sardou — dazu benutzt, um als Eheversprechen vorgewiesen zu werden. Der leichtsinnige Liebeserklärer muß angesichts solchen Zettels die Dame heiraten, oder muß Schadenersatz zahlen. Sarah ist nun aber zwischen dem vorletzten und letzten Akte europäisch geworden, und hat sich — man sollt's nicht denken — in den Marquis verliebt, ehrlich verliebt. Dafür ist er Franzose. Sie leidet also nun auch europäisch, als der Zettel aufgezeigt und geltend gemacht wird. Damit endlich auch ein europäischer Schluß entstehe, zerreißt sie edelmütig den Zettel, und der Marquis sinkt zu ihren Füßen, der Vorhang zu den unseren.

Wie soll es möglich sein, solch eine exotische Schilderung für ein Theaterpublikum einen ganzen Abend lang anziehend zu machen? Es ist auch nicht möglich gemacht worden, selbst nicht beim französischen Theaterpublikum, welches sich von seinen Theaterdichtern Erstaunliches gefallen läßt. Gefallen läßt teils aus Achtung vor dem erfinderischen Talente des Dichters, teils

aus Eitelkeit. Man schmeichelt sich in Paris, auch das Wunderlichste zu verstehen, und es unter allen Umständen als etwas Absonderliches in Mode bringen zu können. Aber mit Onkel Sam ging das selbst in Paris nicht. Hat nun das Carltheater in Wien solch ein Publikum voll dichterischer Rücksichten, um noch in Wien zu versuchen, was in Paris durchgefallen? Ach nein. Und dennoch fand ich die fünfte Vorstellung noch gut besucht, und das Geräusch der Claque konnte den Unkundigen täuschen über die herrschende Langeweile. Reiche Ausstattung und ein lebhaftes Ensemble, empfohlen durch die Zeitungen, verlocken die Leute. Die Kajüte des Dampfers im ersten Akte bietet eine hübsche Dekoration, und wenn auch übrigens nur Zimmer vorkommen, so ist Gold und Silber und Möbelluxus so reichlich auf sie verwendet, und die Toiletten der Schauspielerinnen werden so bunt, wechselvoll und extravagant eingerichtet, daß das Ziel, „aufs innigste zu wünschen", daß der Begriff schöner Ausstattung doch erreicht wird. Mein Herz, was willst du mehr! Das Ensemble ferner ist in den zahlreichen Lärmszenen wirklich sorgsam eingeübt, es klappt, und wo es in den wenigen intimeren Szenen des letzten Aktes zu leidenschaftlichen Ausbrüchen kommt, da geht es prompt so grimmig leidenschaftlich her, daß man jeden Augenblick ein Attentat befürchtet. Ist das nicht gutes Schauspiel? Das heißt ja doch Leben, wenn auch ein gröbliches. Vielleicht um darin nicht nachzulassen, versäumte die Darstellerin der Sarah, ihre Umkehr zu europäischer Empfindung irgendwie zu nuancieren. Man mußte, wie gesagt, gut aufpassen, um diese Umkehr zu entdecken, aber es ging immer noch flott, stürmisch, unbändig einher, und das Leben war da — für den gedankenlosen Zuschauer oder Referenten.

So bilden sich die Scheinerfolge, und die Schauspielkunst nähert sich dem Zirkusspiel. Das üble Stück mag's nötig machen. Aber warum gibt man solch ein Stück? Der Ausstattung wegen, und weil es von Paris aus viel genannt worden ist.

Die Frage um Lärm, die Frage um Geld bringt dies alles zuwege, und dies alles heißt leider nicht nur Langeweile, es heißt Verfall. Große Verhältnisse! Große Dinge! So heißt das Stichwort, welches alle Schreier ausposaunen, und welches die Kunst tötet. Die Sardous und Genossen haben sich aus-

geweitet, um diesen großen Verhältnissen und großen Dingen zu genügen, und damit ihren Kern verloren. Selbst den Verstand. Dieser mußte ihnen doch sagen, daß die Kunst im Theater nicht mit Sitten wirken kann, welche dem Theaterpublikum fremd sind. Neugier soll's nicht sein, was im Theater Befriedigung findet, sondern künstlerische Bewegung dessen, was in uns allen lebt, des Guten wie des Schlimmen. Es nützt also nichts, die Neugier mit äußerlichen Extravaganzen immer aufs neue zu reizen. Das wird doch Langeweile. Die Kunst läßt sich nicht betrügen. Sie verlangt Sammlung für ein klar bemessenes Ziel, sie entweicht bei jeder Zerstreuung und Ausschweifung. Das Ziel mag klein scheinen, es lohnt voll und dauernd, wenn es mit ehrlichen Mitteln erreicht wird. Ein ehrliches Schauspiel, welches sich ebenmäßig und bescheiden zu gesunder Wirkung entwickelt, überdauert all' diesen Schwindel mit Aeußerlichkeiten, welchem nicht nur wie jetzt die Langeweile zur Seite steht, sondern welchem die Verzweiflung der Theater auf dem Fuße nachfolgt.

---

37) Wiener Theater. Anfang April.

Die Langeweile hat fortgedauert; selbst „Cagliostro", eine Straußsche Oper im Theater an der Wien, kann sie nicht bannen. Das Libretto ist ein Zwitter; ein Betrüger soll lustig unterhalten. Das kann er nicht, denn Betrug zerstört das Behagen. In der Musik ist alle mögliche Lebhaftigkeit, und ein paar Wochen lang ist die Oper auch gut besucht worden. Plötzlich aber war's aus mit dem Besuche. Das ist stets ein Zeichen, daß nur die Neugierde befriedigt worden, der ehrliche Genuß aber ausgeblieben ist. — Im Burgtheater gibt's immer wieder eine neue „Historie" von Shakespeare; für die Abonnenten eine Verzweiflung, für die Zeitungen Anlaß zu großen Artikeln, für das Publikum ein gleichgültiger Vorgang, welcher bei so oftmaliger Wiederkehr ermüdet. Die Wolken drohen da immer — sagt Publikum — aber es bildet sich kein Gewitter, und es schlägt niemals ein. Wo bleibt da die Unterhaltung?

Wien braucht aber seine Unterhaltung und sucht sie vorzugsweise im Theater. Das Wiener Theaterpublikum ist im Verhältnis zur Einwohnerzahl nicht groß, jedoch es ist lebhaft. Wenn die Theater langweilig werden, dann reagiert es un-

gestüm und sucht Ersatz. Das ist auch jetzt geschehen. Die Aristokratie hat einen Zyklus von Vorstellungen zu wohltätigen Zwecken veranstaltet, hat all ihre begabten Dilettanten dazu ins Feuer geschickt, und hat sich zum Führer Mr. Got aus Paris verschrieben, einen der besten Schauspieler vom Théâtre français. Man hat also natürlich — im Palais Auersperg — französisch gespielt, und die bei den Aristokraten sonst nicht eben geliebten Journale haben sich sehr liebenswürdig geberdet und haben meilenlange, von Wohlwollen überfließende Berichte gebracht. Wenn doch der deutsche Dramendichter in Zukunft auch so entgegenkommende Berichte finden könnte! Nun, wie dem sei, man freut sich, so viel gegenseitige Zufriedenheit betrachten zu können.

Es ist ein bestimmtes Merkmal der österreichischen Aristokratie, daß sie am Theater großes Gefallen findet. Das alte Burgtheater hat diese Neigung erzeugt und gepflegt. Alle Logen des Burgtheaters sind von jeher Abonnementsplätze des hohen Adels gewesen, und erst in neuerer Zeit ist der Finanzadel in Besitz von Logen gekommen. Früher wartete man wie auf einen Lotteriegewinn auf das Freiwerden einer Loge — es mußte jemand sterben —, man war vorgemerkt und hoffte auf den Todesfall. Das hat sich ein wenig geändert. Zum Teil wegen der politischen Spaltungen, welche einen Teil des Adels „feudal" gemacht und in die Provinzhauptstädte getrieben haben, während früher alle zur Winterszeit in Wien wohnten. Die Absonderung Ungarns ist dazu gekommen. Die Magnaten, früher alle nur deutsch sprechend und dem deutschen Theater zugetan, versammeln sich jetzt in Pest um ihr magyarisches Nationaltheater.

Aber wenn auch die nahezu hundert Logen des Burgtheaters nicht mehr so gesucht und besucht sind, der Sinn fürs Schauspiel ist unter der Aristokratie immer noch sehr lebendig, und sie spielen selbst gern Komödie.

Warum sie französisch spielen? Ja, antworten sie, wenn wir deutsch spielten, da forderten wir doch gar zu deutlich den Vergleich heraus zwischen uns und den guten Schauspielern in Wien. Und das wollen wir vermeiden.

Vermeiden wir also auch, näher hierauf einzugehen, und erzählen wir nur, daß sie trotz enorm hoher Preise — Extravorstellungen zu hohen Preisen, und nur sie wissen in Wien

nichts vom Krach — den Saal im Palais Auersperg immer gefüllt hatten, bei acht Generalproben und acht Vorstellungen, und daß einige positive Talente in der Vorstellungskunst hervorgetreten sind. Das eine ist — freilich keine Ueberraschung — Mr. Got, das andere ist die Fürstin Melanie Metternich, geborene Sandor, die Gattin des österreichischen Gesandten in Paris unter Napoleon III. Sie spielt Soubretten, und zwar niederer Gattung bis zur populären Köchin. Und sehr gut. Man fragt sich: Wo hat sie diese Studien gemacht in ihren vornehmen Verhältnissen? Die Antwort ist wohl: sie hat eben Talent. Das Talent erfährt alles, was es braucht, sei's auch nur im vorübergehen.

Auch unter den übrigen Dilettanten zeigten sich mannigfaltige angenehme Fähigkeiten. Die Baronin Löwenthal zeigte Haltung und geistig beherrschten Vortrag, Komtesse Rossi Ingenuität, wie's die Franzosen nennen, Fürst Constantin Czartoryski behagliche Gewandtheit, Graf Kielmannsegg einen tapfern Humor, und für die zahlreichen lebenden Bilder entwickelte sich ein Reichtum von schönen Frauen, Jungfrauen und Kindern. „Herzig" war für letztere der beliebte Ausdruck.

Wir sind also erbaut von solchem Unternehmen? Warum nicht! Solche Beschäftigung mit einer schönen Kunst, solche Hingebung an das öffentliche Urteil scheint mir immerhin eine ganz lobenswerte Sache. Es wäre mir lieber gewesen, wenn man deutsch gespielt hätte, aber ich muß zugeben, daß ihnen das schwerer geworden wäre, schon der Sprache wegen, so auffallend das auch klingt. Sie werden ja im Französischsprechen sorgfältiger erzogen als im Deutschsprechen. Ob das gut sei und wieviel das bedeute, wollen wir hier nicht erörtern. Und weil's denn französisch sein mußte, so hat man uns die nähere Bekanntschaft Gots gebracht, wofür wir sehr dankbar sind. Der ist wirklich ein sehr guter Schauspieler. Auch wer seinen „Giboyer" nicht gesehen im Théâtre français, sondern nur hier seinen Alceste im „Misanthrope", und den einfachen Bourgeois in einem Vaudeville, und den Ehemann in Scribes „Oscar", der wird zugestehen: das ist eine gute Schule, das ist echtes Talent. Man gab nur zwei Akte aus Molières „Misanthrope" und interessierte damit in geringem Grade. Auch der traditionelle Vortrag der Alexandriner mag ein deutsches Publikum befremden. Ich respektiere solch eine nationale Tradition des

gehobenen Vortrags. Er macht eine gründliche Vorbildung des Schauspielers nötig, und wie verwertet sich diese Vorbildung dann in der natürlichen Prosa! Außerordentlich. Der französische Schauspieler schleppt nichts vom Pathos des Verses in die Prosa hinein, aber die durchgebildete Klarheit der Rede, die vollständige Beherrschung des Sinns bringt er mit, und das gibt einen kräftigen Grundriß für alles.

Im Burgtheater hat der zweite Teil von Shakespeares Heinrich IV., wie ich vorausgesagt, wenig angesprochen; ich fand bei der dritten Vorstellung ein schwach besuchtes Haus. Man nennt das hier „schütter", wenn viel leere Plätze vorhanden sind. Sobald man sich treu ans Original hält, dann ist es ja nicht möglich, den zersplitterten Szenen der ersten drei Akte ein theatralisches Interesse abzugewinnen. Dingelstedt hat nur etwas in einer Rede zugetan. Aber nicht um die Reden, sondern um die stärkere, dramatische Verknüpfung handelt es sich, wenn die Shakespeareschen Szenen die Wirkung eines Stückes machen sollen. Jene Zutat in der Rede ist der Lady Percy zuteil geworden, wo sie den Verlust ihres Heißsporns beklagt, und die also verlängerte Rede ist hübsch und poetisch. Sie wurde auch von Frau Wilbrandt mit echtem Gefühl gesprochen. Leider paßt nur dieser poetische Schwung nicht recht zum Charakter der Percyschen Käte, welche um einen starken Grad nüchterner ist als das hübsche Bild, welches ihr hier in den Mund gelegt wird. Und wenn wir endlich im vierten Akte durch die berühmte Kronenszene und den Tod des Königs auf eine dramatische Höhe gelangt sind, dann wird ja das ganz wieder vernichtet, sobald vor dem Schlusse die breite Mahlzeitszene mit Falstaff, Schaal und Stille wie ein abkältendes Sturzbad über uns kommt. Das Stück heißt Heinrich IV. Er ist gestorben, und unmittelbar nach diesem Tode beschäftigen wir uns eine Viertelstunde lang mit mäßigen Späßen von Nebenpersonen. Das schlägt ja jedem Steigerungsgebote eines Dramas ins Angesicht. Hier liegt es doch nahe genug, nach dem Tode des Königs unverweilt zum Schlusse, also zur Krönung des neuen Königs überzugehen, wobei der Lordoberrichter und Falstaff erledigt werden können.

Was übrigens die berühmte Kronenszene betrifft, so erweckt sie mir immer wieder mancherlei Bedenken, wenn ich sie auf der Bühne dargestellt sehe. Ist sie nicht doch sehr gewaltsam

und unnatürlich? Der Sohn findet zu seiner Ueberraschung den Vater tot, den geliebten Vater. Er hat uns wenigstens öfters versichert, daß er ihn liebe. Und wie benimmt er sich nun der noch warmen Leiche gegenüber? Er sagt recht besonnen: „Dein Recht an mich sind Tränen, tiefe Trauer deines Bluts, was dir Natur und Lieb' und Kindessinn, o teurer Vater, reichlich zollen soll." Abgemacht. Denn nun wendet er sich sofort zur daliegenden Krone, nennt sie sein „Recht an den Vater", setzt sie sich auf den Kopf unter der Versicherung, daß sie ihm kein „Riesenarm" entreißen solle, und geht pathetisch ab, die Krone auf dem Haupte, wie ein Kartenkönig. Er allein weiß, daß der König plötzlich gestorben ist und tot daliegt. Ach was, um den toten Vater mag sich kümmern wer will! Ihn interessiert nur die Krone, mit der er spazieren gehen will, man weiß nicht recht wohin oder wozu, denn es macht sie ihm niemand streitig. Ist das nicht arg Komödie?

Ich habe immer gefunden, daß Shakespeare seinem Lieblinge, dem fünften Heinrich, keine genügende Ausführung in der Charakteristik hat angedeihen lassen. Es scheint doch so leicht, den gesund humoristischen Prinzen Heinrich organisch hinüberzuführen zur höheren Königsaufgabe. Shakespeare unterläßt es. Die letzte Begegnung mit Falstaff bleibt ein widerwärtiger Riß im Charakter des Heinz. Er konnte ja dem alten Dicken alles sagen, was er ihm sagt; aber er mußte es ihm anders sagen, so daß es einen gesunden Uebergang bildet vom lustigen Heinz zum ernsthaften Könige. Statt dessen sagt er es platt, sagt er es grundprosaisch, so daß es verletzt. Statt sein früheres lustiges Leben neben dem alten Dicken gleichsam zu weihen durch ein mildes Abschiedswort, stigmatisiert er selbst seine heitere Jugend zur Roheit, indem er den alten Genossen wie ein Kanzelredner abkanzelt. Ich habe versucht, eine kleine humoristische Nuance herauszufinden für den Schauspieler in dieser letzten Rede Heinrichs, um eine organische Folge zu gewinnen für Heinrichs Charakter. In dieser Rede ist ja die bekannte Stelle: „wisse, daß das Grab dir weiter gähnt als andern Menschen" — sie kann vielleicht helfen. Denn ernsthaft genommen ist sie ja doch ziemlich albern. Weil Falstaff mehr Platz im Grabe braucht, ist er ja doch kein schlechterer Mensch als ein dünnerer Patron, für den ein schmaleres Grab zureicht. Daß er ein größeres Grab braucht, weil er zuviel ge-

gessen und getrunken, ist doch eine Folgerung, welche, in ernsthafter Rede gesucht, fast abgeschmackt erscheint. Der dünnere Mann kann ja durch Liederlichkeit abgemagert sein und erschiene nun doch des kleineren Grabes wegen tugendhafter als der dicke. Man ist also verlockt, die Stelle mit leise anhebendem Humor sprechen zu lassen, damit doch ein Funke Humors unter der Asche der alltäglichen Bußpredigt zu glimmen scheine. Aber es geht kaum; die nächsten Zeilen schon: „Erwidre nicht mit einem Narrenspaß! Denk' nicht, ich sei das Ding noch, das ich war" — lassen eigentlich keinen Zweifel zu, daß auch das breite Grab Falstaffs die Schuld Falstaffs erhöhen soll, kurz, wir müssen verstimmt scheiden von dem Prinzen Heinz, der durchaus in einen Prediger verwandelt sein soll.

Am Ende hab' ich mir so zu helfen gesucht, daß ich Fichtner riet, die Stelle vom Grabe d o c h humoristisch anzuhauchen und alles folgende recht milde zu sprechen den Worten entgegen, welche besagen, daß der König für den Unterhalt Falstaffs sorgen werde. Fichtner war glücklich über den Rat, denn sein Talent litt schwer darunter, den Heinz-Charakter am Ende so ganz verleugnen zu sollen.

Herr Baumeister spielt den Falstaff gut. Er ist einfach, mäßig, echt. Die meisten übrigen Rollen sind kaum genügend besetzt, die Nebenrollen, namentlich die komischen, ungenügend. Der achtzigjährige Laroche ist jetzt noch sehr eigentümlich und frisch als Friedensrichter Schaal. Die Rolle hat nur an Wirksamkeit verloren, weil sie länger geworden ist durch Aufnahme der Mahlzeitszene. Wenn der Inhalt einer Charakteristik nur aus einem Charakterzuge besteht, dann darf uns die Rolle nicht zu lange behelligen, sonst wird sie eintönig.

Unsere Skrupel über die Schlußrede hatten Herrn Hartmann, den diesmaligen jungen König, nicht beunruhigt: er sprach sie mit tugendhaftem Pathos. Er ist ein guter Lustspielschauspieler, der wohl deshalb die ernsthaften Reden des Prinzen zu hoch anschlug, um sie ja recht würdig zu machen. Prinz Heinz ist aber auch bei ernsthafter Wendung nicht pathetisch.

Die Aufführung H e i n r i c h s V. hat nun auch stattgefunden, und in diesem Stücke ist denn Dingelstedt auch dem Bedürfnisse einer Bearbeitung näher getreten, was man vom Theaterstandpunkte aus durchaus billigen muß. Die Shake-

spearesche Historie Heinrich V. ist unter all seinen Historien am weitesten entfernt von dem Begriffe eines Stücks. Sie hat gar keinen dramatischen Charakter, und da muß sehr viel geschehen, wenn sie auf der Bühne lebensfähig werden soll. Leider richtet Dingelstedt auch hier bei reichlicherer Zutat seine Sorge nicht auf den dramatischen Zusammenhang, sondern auf Ausführung in Schilderungen und auf Veränderung der Charaktere. Letzteres insbesondere hat geringere Berechtigung, wenn es nicht zum Vorteil der dramatischen Organisierung geschieht, denn eben diese nur fehlt der Historie. Es sind da Theatereffekte für den einzelnen Schauspieler gewonnen — was auch nicht zu verachten ist, — aber das Ziel „aufs innigste zu wünschen", wird dadurch nicht erreicht, das Stück entsteht nicht, das Stück, welches fehlt. Und nur, wenn aus solcher Historie ein Stück entsteht, durch die Bearbeitung, nur dann kann vom Gewinn für die Bühne die Rede sein. So bleibt's auch hier, beim fünften Heinrich, wie bei den beiden vierten: die zweite Vorstellung zeigte, daß das Publikum trotz allen Preises in den Zeitungen nicht sonderlich dafür interessiert worden ist. Mäßiger Besuch predigte die alte ästhetische Moral: es könne im Drama nichts die zwingende Gewalt einer Komposition ersetzen, nicht schöne Reden, Dekorationen, Kostüme, Arrangements, und wie die Beihilfen alle heißen. „Die Worte hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube", mir fehlt das Drama. Der Glaube entsteht im Theater nur durch dramatische Komposition.

Ich lese, daß auch in Schwerin die Historien Shakespeares während dieses Winters in Szene gesetzt worden sind. Der Mangel an neuer dramatischer Schöpfung muß wohl groß sein. Aber einigen Andeutungen nach scheint Freiherr v. Wolzogen, welcher die Bearbeitungen für Schwerin verfaßt hat, die Ergänzung der Komposition als Hauptsache ins Auge gefaßt zu haben, was nach seiner lobenswerten Bearbeitung der indischen Sakuntala zu erwarten stand.

Das Stadttheater brachte zum ersten Male das Schauspiel von Paul Heyse: „Ehre um Ehre". Dies Stück ist schon einige Jahre alt. Schon 1870 wollte ich es in Leipzig geben, ebenso 1874 im Wiener Stadttheater. Mein Abgang verhinderte dies beide Male. Im Stadttheater hat nun mein Nachfolger sehr wohl getan, die Erbschaft anzutreten; der Er-

folg hat es ihm gelohnt; das Stück hat gefallen. Gefährdet ist es nur durch die kühne Einleitung der Handlung, welche vom erfindungsreichen und feinen Novellendichter aus einem Novellenthema auf die Bühne versetzt worden ist. Bei der Novelle ist der Leser dreister und nimmt eine kühne Idee behaglich auf. Im Theater ist der Zuschauer nicht so dreist, er ist schüchtern, weil er nicht allein ist. Er lacht aus Kameradschaft mit, wenn der Nachbar sein Erstaunen durch Lachen ausdrückt, und so entsteht leicht das, was man Auslachen nennt. Auf der Bühne erhält alles Fleisch und Bein und erscheint grell, was in der Lektüre nur als „besonders" vorüberhuscht. Dennoch ist es recht wünschenswert, daß erfindungsreiche Novellisten öfters ihre Themata auf die Bühne bringen, und sich dem Mißverständnis der Masse aussetzen. Sie bereichern die Bühne, auch wenn sie durchfallen. Der banale Umkreis des Bühneninhalts wird durchbrochen, und neue Stoffe werden möglich, werden wenigstens vorbereitet. Denn beim ersten Male nur lacht das Publikum gröblich über das ungewöhnliche Thema, beim zweiten Male stutzt es bloß, und beim dritten Male geht es ohne weiteres mit.

In Heyses „Ehre um Ehre" besteht die Herausforderung darin, daß ein junges Mädchen, welches verkuppelt werden soll, einen jungen, ihr bis dahin unbekannten Offizier fragt, ob er sie erretten, das heißt heiraten wolle, ohne Anspruch zu machen auf die Rechte, welche sonst eine Heirat mit sich bringe? Der Offizier geht darauf ein und liebt natürlich bald. Sie gewinnt ihn ebenfalls lieb durch sein edel sich entwickelndes Betragen, und so wird endlich, nachdem sogar ein Zudrängen des Königs (Ludwig XV.) abgewiesen worden, die Vereinigung erreicht. Die Uebergänge sind psychologisch gut motiviert, die Vorgänge anziehend erfunden.

Bei jener kühnen Einleitung lachte denn auch hier das Publikum so, daß es Auslachen heißen konnte. Es interessierte sich aber bei der weiteren Entwickelung und erwärmte sich schließlich für den Gang und Abschluß vollständig.

Einige Zeitungen ließen sich, wie herkömmlich, jenes Lachen nicht entgehen und machten es zum bequemen Leitartikel, dessen Bericht lautete: das Stück sei von Anfang bis zu Ende ausgelacht worden. Paul Heyse solle doch um Gottes willen bei seinen Novellen bleiben. Das ist so „unser Herrenrecht zu

Arras", die Produktion für die Bühne zu verscheuchen. Läge es denn nicht näher, einem Mann, wie Heyse, entgegenzukommen, froh darüber, daß ein so fruchtbarer Dichter sich wieder der Bühne zugewandt, von der er sich seit Jahren abgewandt hat?

Ueber dies Wiener Stadttheater selbst wird soeben die Entscheidung getroffen in der Generalversammlung der Gründer, welche jetzt zusammengetreten ist. Es wird da ausführlicher über die Gründe meines Abgangs gesprochen werden, als ich es in meinem Buche: „Das Wiener Stadttheater" getan. Nicht eigentlich oder doch nicht bloß wegen der genannten Krachzeit, welche die Kasse unzulänglich gefüllt, sei mein Rücktritt erfolgt. Die Zeit sei allerdings schwer gewesen, aber doch nicht so schwer, um eine Katastrophe des Theaters herbeizuführen. Ein vorbereiteter Plan zu anderem Regimente sei die Hauptursache gewesen, ein Plan mit der Devise „Prinzipwechsel zu wohlfeilerem Theater", wohlfeiler im Inhalte des Repertoires. Man hätte gewußt, daß ich solchem Wechsel nicht zustimmen und meinen Rücktritt vorziehen würde. So sei er denn auch erfolgt.

Das wohlfeilere Regiment ist nun aber teuer zu stehen gekommen. Man hat hundert Gulden in der Ausgabe gespart und fünfhundert Gulden in der Einnahme verloren. Die Generalversammlung will nun diesem nur sogenannten wohlfeilen Regimente ein Ende machen und das Theater bis zum Herbst schließen. Mit dem 1. September soll es nun wieder eröffnet werden, und zwar wesentlich nach dem Systeme der ersten zwei Jahre. Zu solcher Wiederherstellung des alten Stadttheaters gehört neues Geld und, um dieses zu finden, neues Vertrauen. Viele Gründer melden sich mit überraschender Hingebung und wollen für die nächsten zwei Jahre einen Subventionsfonds gründen, indem sie ihre Gründerplätze wie Abonnementsplätze bezahlen, wenn die artistische Garantie gefunden wird, daß im Stadttheater wieder ein erstes Schauspiel geboten wird. Das Resultat wird wohl erst nach einigen Wochen festgestellt sein, da man einen Ausschuß erwählt, welcher längere Zeit braucht, um über die Geld- und Direktionsfrage ins klare zu kommen.

Die frühere Goßmann, jetzt Gräfin Prokesch-Osten, ist in einigen Wohltätigkeits-Gastrollen wieder als Goßmann im Stadttheater aufgetreten, und hat trotz der verarmten Zeit volle

Häuser und vollen Beifall gefunden. Das ist mit ihrem „Lorle“ und ihrer „Grille“ nicht eben verwunderlich, denn sie war sehr beliebt und hat sich im Aeußern und Innern ganz frisch erhalten. Sie ist aber auch als Gretchen im „Faust“ aufgetreten, in einer Rolle, welche sie nie gespielt und welche über ihr früheres Fach weit hinausliegt. Trotz ebenfalls erhöhter Preise hatte sich dafür das Haus gefüllt, denn alle Theaterfreunde Wiens strömten hinzu, um zu erfahren, ob die „Grille“ wirklich auch Verzweiflung und Wahnsinn darstellen könne. Wie es scheint, hat man Ja gesagt; es gab wenigstens einstimmigen Beifall bis ans Ende der Rolle. Sie faßte das Gretchen fest realistisch an, als schlichtes Bürgermädchen, so resolut, daß sie einmal ihr „Rette mich vor Schmach und Tod“ ungeduldig und zornig betont, und sie sucht auch im letzten Akte, im Wahnsinn, den höheren poetischen Hauch entbehren zu können, indem sie unter sorgfältiger Einteilung der Rede und geschickten Pause ein ehrliches Pathos einschiebt für den poetischen Schwung, kurz, sie bietet ein verständig aufgebautes und genau durchgearbeitetes Ganzes. Das eigentlich deutsche Gretchen Goethes ist es wohl nicht, aber es ist immerhin eine Leistung tapferen Talents.

Das ist insofern doppelt interessant, als Frau Goßmann-Prokesch offenbar mit diesem Gastspiele das Terrain und ihre Kraft erproben will, ob sie mit Zuversicht noch einmal auf die Bühne zurückkehren könne, wenigstens für einige Jahre. Sie will erfahren, ob sie ihr Fach erweitern könne, das Fach der naiven Mädchen. Nicht nur das Publikum, auch die Kritik ist ihr sehr freundlich entgegen gekommen, und es werden ihr verschiedene Fächer vorgeschlagen. Professor Ambros in der „Wiener Abendpost“ geht bis zur Lady Tartüffe. Sie selbst ist nicht der Meinung, daß sie sich so weit von ihrem früheren Fache entfernen dürfe. Wie und wie weit sie's kann, mit ihrem gesunden, selbständigen Verstande, mit ihrem Talente, mit ihren Mitteln und mit der ihr innewohnenden Energie, das wird sich vielleicht schon in der nächsten Saison zeigen.

38) Wiener Theater. Anfang Mai.

Es wird aufgeräumt bei den hiesigen Theatern. Man ist nämlich überall damit beschäftigt, die Theaterkrisen abzu-

wickeln. Von den sieben Haupttheatern haben fünf mit dieser unangenehmen Beschäftigung alle Hände voll zu tun. Der Direktor des Josefstädter hat sich kurzweg entschlossen, dies Theater ganz aufzugeben, weil er darin immer so viel zusetzt, als er in seinem Prater-Theater erwirbt. Nur zwei Theater sind ganz frei von dieser Krisis: das Burgtheater und das Carltheater. Das Burgtheater ist durch seine innere Stellung gefeit gegen finanzielle Unglücksfälle: es hat neben 80 000 Gulden Dotation ein altherkömmliches Abonnement von über 200 000 Gulden, es besitzt also gegen 300 000 Gulden Einnahme, ehe es eine Tür aufmacht. Da muß es doch wunderlich hergehen, wenn noch ein Defizit ermöglicht werden soll. Und diese Wunderlichkeit hat man im Ausstellungsjahre zustande gebracht, weil man da den Mitgliedern unter hohen Kosten den Sommerurlaub abgekauft hatte und dann den entsprechend zahlreichen Besuch nicht fand. Die deutschen Fremden wendeten sich überwiegend dem Stadttheater zu. — Das Carltheater hat durch erstaunliche Rührigkeit sich in den letzten Jahren zahlreichen Besuch verschafft. Pikante Unterhaltung jeglicher Art, frei von jedem ästhetischen Skrupel, ist die Ursache solcher Beliebtheit, und „Madame Angot", die überall populäre Operette, hat immer wieder ausgefüllt, wenn eine sensationelle Lockung versagte. Letzteres ist im vergangenen Jahre wohl vielfach der Fall gewesen, und man ist bis zum Elephanten gekommen in den Reizmitteln. Sie haben ja in Berlin selbst diese „Reise um die Welt in 80 Tagen" und wissen, daß solche Tableaux äußerlicher Begebenheiten den Begriff des Dramas veröden, ja am Ende vernichten. Sie mögen am Orte sein, wie bei Ihnen, im Victoriatheater, welches eben Ausstattungsstücke betreibt, im hiesigen Carltheater sind sie im Grunde schädlich.

Vielleicht hat auch der Direktor des Carltheaters, Herr Jauner, eine Ahnung von der heraufbeschworenen Gefahr dieser übermäßigen Ausweitung des rein äußerlichen Krams, und hat sich dadurch bestimmen lassen, die Direktion des Operntheaters zu übernehmen. Er will zwar zunächst das Carltheater an der linken Hand noch fortführen, mit einem Kompagnon, aber dies wird wohl der Uebergang sein zur Direktion dieses Kompagnons Knaack, eines Buffo-Komikers, welcher allmählich dem Carltheater den alten Stempel lustiger Komö-

dien wieder aufdrücken wird unter Verzichtleistung auf die französischen Demimonde-Stücke grellster Art, z. B. der insipiden „Femme de Claude". Mit ungenügendem Personal nahmen sich diese Stücke ohnehin immer kurios genug aus und wurden nur über Wasser gehalten durch eine für dieses Theater ausnahmsweis nachsichtige Kritik.

Das Theater an der Wien kündigt ebenfalls an, daß es sich verändern werde. Es will den Sommer schließen und später anderen Gebietern Platz machen.

Hierbei und bei den Sensationssprüngen des Carltheaters gerät man immer an die alte Frage: ist denn wirklich das alte Wiener Volksstück, das bürgerliche Wiener Lustspiel ganz untergegangen?

In diesen beiden Theatern, dem Wiedner- und Carltheater, wurde es sonst standhaft und ausgiebig gepflegt. Ist die Zeit dafür wirklich abgelaufen, weil allerdings die bürgerlichen Verhältnisse starke Umwandlungen erfahren haben? Ich glaube das nicht. Es fehlen nur die schöpferischen Poeten.

Die Gattung selbst ist sehr der Rede wie der Erhaltung wert, und das Publikum ist trotz der Umwandlung noch zahlreich dafür vorhanden. Das naive heimatliche Lustspiel ist noch jetzt wie ehedem populär. Ist dies doch das heimatliche Schauspiel, ja Trauerspiel, welches Anzengruber wieder erweckt hat, und zwar im hohen Grade. Anzengruber ist ein Beweis, daß ein einfaches, gesundes Volksdrama hier noch unversehrten Boden hat. Vielleicht findet sich auch für's Lustspiel ein Anzengruber.

Es sieht freilich nicht danach aus. Die älteren Talente scheinen sich verfahren zu haben in der Sucht nach sogenannten „Schlagern", wie man's hier nennt, das heißt in Aufsuchung von Einzelheiten und Witzen, welche durchschlagen. Darüber ist der Grundgedanke einer Komposition und die ehrliche Komposition selbst verloren gegangen. Einen Gegenbeweis hat der aus Berlin stammende „Mein Leopold" geliefert: er hat hier sehr gefallen, weil er eben durch Festhaltung eines ansprechenden Grundgedankens und durch ordentliche Führung des Vorgangs an die bessere Zeit des hiesigen Volksstückes erinnerte.

Das Neueste, „Die resolute Person" von Berg, für die Gallmeyer geschrieben und in der komischen Oper aufgeführt, hat dies Ziel nicht angestrebt und deshalb wieder nicht

genügt. Es laboriert an den „Schlagern“ und am losen Aufbau.

Und doch wäre ein Talent, wie das des Fräulein Gallmeyer, sehr geeignet, dem soliden Volksstücke den besten Vorschub zu leisten. Sie ist voll echten Talentes und hat auch in dieser „resoluten Person“ wieder starke Beweise davon gegeben. Männliche Talente für's Volksstück wachsen hier in auffallender Fülle über Nacht aus der Erde, und das Theater an der Wien hat uns wieder mit neuen überrascht. Jetzt sind die Martinelli, Schweighofer, Schreiber, Grün vorhanden, welche einem inhaltvollen, populären Drama sofort zu Gebote ständen. Wir warten nur auf die Dichter.

Julius Rosen, von welchem soeben ein neues Stück im Theater aufgeführt worden ist, gehört nicht zu dieser Gattung österreichischer Volksdramatiker. Er stammt aus Prag, und seine Domäne ist das hurtige Lustspiel in zwei bis drei Akten. Sein neuestes Stück im Theater hat vier Akte und heißt: „Ins volle Leben“. Der Titel ist erkünstelt und hat keinen klaren Sinn. Dieser Sinn soll wohl sein: „Retten wir uns aus den mühseligen Zuständen allseitiger Krisen in ein frisches Vertrauen auf gesunde Lebenskraft.“

Rosen hat im vorigen Jahre, bald nach dem Krach, ein Lustspiel „Schwere Zeiten“ im Stadttheater zur Aufführung gebracht, welches gefiel und zahlreiche Wiederholungen erlebte. Jetzt hat er wohl eine Fortsetzung dieses Themas schreiben wollen, welche allenfalls „Noch schwerere Zeiten“ heißen könnte. Die Hauptfigur des Stückes nämlich, eingeschüchtert vom Krach, versteckt ihren Reichtum, heuchelt Armut und trägt dadurch wesentlich bei, die Uebelstände des kreditarmen Lebens zu erhöhen, die schweren Zeiten noch schwerer zu machen. Die Aufgabe des Stückes besteht nun darin, diesen Mann zu kurieren.

Solche Aufgaben für's Lustspiel, welche die eben herrschenden Verhältnisse abspiegeln und welche gedeihliche Tendenzen fördern wollen, sind gewiß lobenswert. Rosen hat auch eine recht bewegliche Erfindungskraft dafür, aber nur soweit ihnen die heitere Seite abzugewinnen ist. Wenn er großen Nachdruck auf die ernste Seite legen will, dann paßt sein Talent nicht für die Aufgabe. Er hat gute Laune und eine sehr hübsche Geschicklichkeit für unscheinbare Herbeiführung komischer Szenen; ernste Verhältnisse dagegen und Figuren sind nicht seine Sache,

am wenigsten solche, welche tendenziös auftreten wollen. So ist denn in diesem „vollen Leben“ alles Ernsthafte gezwungen, gesucht, fast unmöglich, ja für den Zuhörer belästigend, und deshalb konnte nach einem sehr behaglichen ersten Akte, welcher sehr wohl gefiel, der weitere Verlauf des Stückes nicht mehr ansprechen.

Julius Rosen kommt jetzt zu Ihnen nach Berlin an Engels Theater als Dramaturg und kann da trefflich am Platze sein. Er ist ungemein produktiv in Ausbeutung des täglichen Lebens für die Bühne, und solch' eine Fähigkeit ist für ein leichtes Theater ein großer Gewinn.

Also außer der wundervollen Patti keine theatralische Erquickung im Laufe des Monats? Nein. Aber eine Merkwürdigkeit. Der Theater-Mittelpunkt in den Zeitungen war die Shakespeare-Woche im Burgtheater. Wie früher zum Teil in München und später ganz in Weimar hat man sich jetzt auch hier wie auf eine große Tat darauf gestellt, die Shakespeareschen Historien sämtlich innerhalb einer Woche, also in sieben Tagen, darzustellen. Das imponiert. Wem? Vielen Leuten, wie es scheint.

Die Zuschauer sollen den historischen Zusammenhang in diesen Teilen der englischen Geschichte erhalten. Erhalten sie ihn? Kaum. Es wird auch ein aufmerksamer Zuhörer am Schluß der Woche schwerlich erzählen können, was da geschichtlich vorgegangen; er wird ein Geschichtsbuch oder das Konversationslexikon zu Hilfe nehmen müssen.

Aber das Schicksal der Könige selbst, von Richard II. an bis Richard III., wird er allerdings erfahren — wenn er gut aufpaßt. Denn unter Heinrich VI. geht's damit undeutlich her, und ein Eduard kann übersehen werden. Die Großen des Reichs, immer wiederkehrend mit denselben Namen, aber in andern Personen, verwirren da leicht die Geschichte, und grimmige Mord- und Schlachtszenen stumpfen da leicht das Gedächtnis ab.

Die Hauptfrage ist und bleibt doch aber, wenn man ins Theater kommt: ist in diesem Wirrwar, der einen Engländer nicht abschrecken mag, ein ursächlicher, dramatischer Zusammenhang ersichtlich? Dieser dramatische Zusammenhang fehlt. Für das Theater also ist das Unternehmen hohl, denn es fehlt der unerläßliche Begriff des Dramas, und unser Theater ist doch

nur vorhanden, um das Drama darzustellen. Diese „Historien“ bieten nur Szenen, welche nicht zur Form eines Stückes verdichtet sind.

Bietet das Unternehmen aber vielleicht andere Vorteile? Nützt es den Schauspielern? Nützt es dem Publikum? Nützt es unserer dramatischen Literatur?

Den Schauspielern? Einigermaßen, ja. Sie werden genötigt, schwer verständliche Reden verständlich vorzutragen, starke Leidenschaften in der Geschwindigkeit auszudrücken. In der Geschwindigkeit, da liegt die Gefahr. Weil der organische Zusammenhang des Dramas fehlt, treten die Leidenschaften unvorbereitet ein, unmotiviert; sie müssen gleichsam abstrakt hervorgepumpt werden, und das ist kein guter Weg für den Schauspieler. Er nötigt ihn zu heftigen Sprüngen, er führt leicht zur Kulissenreißerei.

Nützt es dem Publikum? Das ist schwer zu entscheiden. Das Publikum sieht sich genötigt, enthaltsam zu sein in seinen Ansprüchen an die unterhaltende Fabel, welche sonst seine Teilnahme für ein Theaterstück aufrecht erhält, und welche in diesen Historien fehlt. Eine Hungerkur also. Die kann vielleicht bis auf einen gewissen Grad empfehlenswert sein. Noch eins: Die Bestie im Publikum wird auch dadurch gedämpft, daß eine große Autorität wie Shakespeare ihm gegenüber steht und Ruhe wie Geduld erzwingt, woran es dem Publikum nur zu oft fehlt. — Wenn nur die Rache des Publikums nicht auch geweckt wird! Die Rache, welche darin besteht, daß die dreisten Sprecher des Publikums sagen: „Na, da habt Ihr's einmal gründlich erfahren, was es für eine Bewandtnis hat mit den berühmten Autoritäten. Sie sind langweilig zum Sterben. Lassen wir uns nichts einreden, und gehen wir lieber in die unterhaltsamen Possen. Der Shakespeare hilft sich auch damit, und seine Kneipszenen, das einzig Brauchbare in diesen Schlacht- und Mordgeschichten, sind ja wie bei den Clowns im Zirkus, also noch roher, als die lustigen Szenen in unsern Vorstadtpossen.“

Nützt es dem Theater sonstwie? Schwerlich. Es nimmt alle Zeit, Tätigkeit und Ausgabe für viele Monate in Anspruch und hinterläßt kein Repertoire. Diese historischen Szenen bleiben Szenen und können keine Repertoirestücke werden. Man frage in Weimar nach, ob und was solche Shakespearewoche fürs Repertoire zurückgelassen habe? Die Antwort

lautet: Nichts. Es hat sich auch jetzt bei diesem breiten Unternehmen wieder erwiesen, daß für's Repertoire von diesen Historien nur dauernd verbleibt, was wir schon lange haben: Richard III., weil er allein den organischen Gang eines Stückes innehält.

Nur für Heinrich V. ist eine bessere Meinung erweckt worden, als wir bisher von ihm hatten; eine bessere, aber nicht die, daß er sich auf dem Repertoire erhalten könnte.

Diese ganz epische Dichtung, für welche ja Shakespeare selbst zwischen jeden Akt einen Prolog einschalten zu müssen glaubte, hat sich um einen Grad günstiger ausgenommen, als man ihr zugetraut, und als nach dem Fiasko, welches der sinnige Schauspieler Dessoir damit erlebt, zu erwarten stand. Die Engländer und Franzosen als Nationen gewinnen den Anschein von persönlichen Figuren, welche die im einzelnen fehlende Handlung darstellen. Die Herolde vermitteln diese Massenhandlung, die Schlacht bei Azincourt ist die Entscheidung, und das Nachspiel der Brautwerbung, zu guter Letzt die Basis einer wirklich dramatischen Szene, entläßt uns artig. Wir werden freilich nicht zufrieden gestellt dadurch, daß Nationen die Personen ersetzen sollen, wir lächeln achselzuckend, wenn ein junger Bursch einen Aktschluß monologisch führt, indem er aus dem Prologe englischen Patriotismus verkündet, und wir glauben nicht daran, daß solch ein epischer Vorgang Fuß fassen könne auf der Bühne, aber als Kuriosität wirkte es doch besser auf das Publikum, als die beiden Heinrich IV., und angenehmer als die peinlichen Greuelszenen in Heinrich VI. Wäre der Darsteller Heinrichs V. eine hinreichende Kraft gewesen, dann hätte sich dies dramatische Epos noch besser ausgenommen. Herr Hartmann wird zwar allerwärts in den Kritiken gelobt, aber der Figur Heinrichs V. kann er nicht gerecht werden. Er bildet seinen Redeton falsch und muß deshalb bei jeder bedeutenden Rede Anstrengungen machen, welche stören. Wahrscheinlich aus demselben Grunde versteigt er sich immer ins Pathos, weil ihm die Modulationen der Stimme fehlen, und zwar in ein steifes Theaterpathos. Auch ist er in der Gruppierung einer längeren Rede noch so weit zurück, daß sein großer Monolog im Lager zerhackt und wirkungslos verblieb. Die letzte Szene nur, die Werbung um Katharina, eine Lustspielszene, spielte er hübsch. Es war ihm da von der Inszenesetzung

ein Sprung über ein Gitter angeordnet worden, und den vollbrachte er virtuos. Die Rolle dieses Heinrich geht über die Fähigkeit des Lustspielliebhabers hinaus und verlangt einen jungen Helden, der gesetztes Wesen in sich trägt und bei ruhigem Gemüte Kraft und Tüchtigkeit atmet. Sogar ein junger Charakterspieler kann sich besser für die Rolle eignen, als ein Lustspielliebhaber. Wegen der unmittelbaren Aufeinanderfolge der Stücke hat man dieselben Schauspieler beibehalten zu müssen gemeint, wenn auch diese Schauspieler im folgenden Stücke einen entwickelten und dadurch ganz anders gewordenen Charakter darzustellen haben. Das ist ein Uebelstand, welchen solch unmittelbare Aufeinanderfolge mit sich bringt.

Und nun die letzte Frage: nützt solches Unternehmen der dramatischen Literatur? Da möchte ich rundweg nein sagen. Was der strebsame Literat aus Shakespeares Historien, das heißt aus den einzelnen Szenen des genialen Dichters lernen kann, das lernt er aus der Lektüre. Die Darstellung muß ihn vielfach irreführen. Erzwungene und erkünstelte Erfolge mit Unfertigkeiten in dramatischer Form — und das sind diese Historien — täuschen den Schüler über die Erfordernisse der Kunstform. Er sagt sich dann: es geht also auch mit dieser Lückenhaftigkeit! Warum sich also bemühen um die geschlossene Kunstform? Bleiben wir bei diesen hundert Verwandlungen, bei diesen Sprüngen, bei diesen unvermittelt aufeinander folgenden Vorgängen!

In Frankreich wäre es von keiner großen Gefahr für dramatische Dichter; dort ist von der klassischen Zeit her eine geschlossene Form absolut nötig, und der Mangel an Komposition wird absolut nicht verziehen. Das weiß der jüngste Dichter, und das Schreiben in unmotiviertem Zusammenhange ist nirgends vorhanden. Bei uns aber ist es im Ueberschwang vorhanden, bei uns laborieren neun Zehnteile dramatischer Hervorbringung am Mangel erfüllter Form. Wir sind überschwemmt vom Dilettantentum in Theaterstücken; bei uns zur Formlosigkeit noch aufzumuntern, ist wahrlich nicht ratsam.

Dies hat sich just während dieser Saison hier in Wien recht nachdrücklich vor Augen gedrängt. Zwei Originalstücke unserer Literatur sind in diesem Winter Zugstücke geworden, ein Lustspiel und eine Tragödie, Lindaus „Erfolg“ und Wilbrandts „Arria und Messalina“. Beide wir-

ken durch ihre talentvolle Komposition, das eine durch eine leichte, das andere durch eine bedeutende. Beide sind von einem hiesigen Hauptkritiker als nichtswürdig hingestellt worden, Wilbrandts römisches Stück besonders hat den giftigsten Spott erleiden müssen. Derselbe Kritiker ist aber erbaut von den unfertigen Historien. Muß das nicht wie Meltau auf unsere schöpferische Dramatik fallen?

Vielleicht auch deshalb hegte Grillparzer einen so tiefen Widerwillen gegen die forcierte Aufführung der Shakespeareschen Historien und nannte das Beginnen eine „dilettantische Barbarei". Sein Widerwille entstand aus echtem Kunstsinn, welchem schlottrige, unerfüllte Form peinlich widerstand.

Wenn also eine Bearbeitung der Historien versucht werden soll, so muß sie, wie ich schon angedeutet, zuerst und zuletzt von dem Gesichtspunkte aus versucht werden, daß ein motivierter Zusammenhang, daß eine dramatische Komposition angestrebt wird. Und dieser Gesichtspunkt ist in den Dingelstedtschen Bearbeitungen kaum zu entdecken.

Er selbst ist wohl ein Poet, aber nicht juſt ein dramatischer. So ist er wohl auch auf Herbeiführung eines Zusammenhanges bedacht gewesen, aber in sehr schwachem Grade. Nicht weil er aus Pietät hätte Aenderungen vermeiden wollen, o nein, er hat Zusätze und Ausführungen gegeben. Aber nicht zur Stärkung des Zusammenhangs, und nicht ohne Aenderungen der Charaktere und des Stils, kurz, Zusätze und Aenderungen, die wir nicht brauchen für den Zweck einer Bühnenbearbeitung. Daneben hat er weggestrichen, was wir brauchen, zum Beispiel des jungen Heinz große Entschuldigungsrede vor dem Vater, als er die Krone weggenommen, weil er den Vater für tot gehalten. Heinz spricht da zu seiner Entschuldigung nur ein paar Zeilen, und der erzürnte Papa entgegnet sofort — er muß den Shakespeare kennen! — „Der Himmel gab dir ein, sie wegzunehmen." Ein Strich, der unbegreiflich, denn hier bedürfen wir ja dringend der Motivierung für den erzürnten Vater. Als ob der Bearbeiter gerade die dramatische Form, welche den Historien fehlt, in zweite Linie stellen und auch da beseitigen wollte, wo sie im Urtexte vorhanden ist.

Die Inszenesetzung selbst war durchweg geschickt und sorgfältig. Auch war es eine glückliche Idee, die Preise herunterzusetzen für die Shakespearewoche. Die Vorstellungen hatten

einzeln nur schwachen Besuch gefunden, und da entschloß man sich zu dem ganz ungewöhnlichen Schritte im Burgtheater, ein Extra-Abonnement, also einen wohlfeileren Preis anzukündigen für diese Woche, welche sie in einer Reihe bringen sollte. Noch mehr: aus dem Ministerium des Auswärtigen erschien ein Schreiben in der Zeitung, welches Burgtheater und Shakespearewoche zum Gegenstand hatte. Im Ministerium des Auswärtigen wird die Zensur der Stücke verwaltet, welche im Burgtheater gegeben werden. Darauf bezüglich sagt nun selbiges Schreiben, daß diese Zensur dem Burgtheater große Freiheit gestattet, daß aber auch das Burgtheater diese Freiheit trefflich benutzt habe. Wir sind sehr brav gewesen, und du bist auch sehr brav gewesen! Eine Anerkennung seiner selbst und des Nachbars auf dem nicht mehr ungewöhnlichen Wege der Oeffentlichkeit. Und nun folgte, wiederum durch die Zeitung bekannt gemacht, eine Danksagung des Direktors an die Schauspieler, daß sie das große Werk so brav unterstützt hätten, und in natürlicher Folge eine höfliche Erwiderung der Schauspieler in der Zeitung, daß sie die gewaltige Tat ja nur der Führung ihres Chefs verdankten. Ist das nicht der direkte Weg nach Byzanz? Aber wohl geeignet, ein Publikum in Bewegung zu setzen, welches gern sagen möchte: „ich bin auch dabei gewesen und habe die große, klassisch genannte Aktion mitgemacht."

Unter einem Gesichtspunkt hat übrigens die Direktion des Burgtheaters politisch klug gehandelt, indem sie die ganze Saison den „Historien" gewidmet hat. Sie leidet unter dem Vorwurfe, daß ihr Personal arge Lücken zeige in wichtigen Fächern, daß die jugendlich sentimentale und die jugendlich tragische Liebhaberin fehle, daß der tragische Held fehle und der Heldenvater, daß eine genügende Heldenmutter fehle und eine jugendliche erste Salondame, sowie ein erster Komiker, und daß wegen dieser Lücken, trotz zahlreichen Personals, unsere vaterländischen, wirklich klassischen Stücke nicht besetzt werden können, also entweder ganz ausbleiben, oder mit Aushilfen unzureichend besetzt werden müssen. Diesem Vorwurfe wird geschickt ausgewichen durch eine „Historien"-Saison. Da wird unter der hohen Firma Shakespeare die klassische Lücke zugedeckt, und die Fachlücken können kaum bemerkt werden. Man kennt ja die neuen Rollen in den „Historien" nicht, man kann nicht vergleichen, wie bei einem König Lear, einem Hamlet oder

Macbeth, einer Isabella oder Thekla Schillers, einem Clärchen oder Gretchen Goethes, und weil so viel Personen vorübergehen in den „Historien", so muß man wenigstens zugestehen: „das Personal ist doch sehr zahlreich". Die mangelnde innere Kraft des Theaters wird freilich nicht geändert durch solch politisches Strategem!

Die innere Kraft, die wahre Kraft! In den letzten Tagen erst wieder haben wir hier eine traurige Erfahrung gemacht über Verschleuderung und Vernichtung wahrer Kraft. Herr Robert hat als Narciß hier gastiert. Er war zwei Jahre lang am hiesigen Stadttheater und hatte durch strengen Fleiß sich frei gemacht von Geziertheit und Manieriertheit, welche mit Verleugnung innerer Wahrheit wohlfeile Erfolge sucht in äußerlichen Dingen. Er war eine schöne Hoffnung des deutschen Schauspiels, als er vor sieben Monaten von hier schied. Seit der Zeit hat er dann gastiert und gastiert und ist der ewigen Gefahr des wüsten Gastierens vollständig erlegen. Als Narciß hat er sich uns wieder gezeigt in gesteigerter Unkrautblüte eines gezierten und manierierten Wesens, verlustig jedes Atems von Wahrheit, welche die Kunst zur edlen Kunst macht. Ich möchte bezweifeln, daß ein solcher Rückfall in frühere Krankheit nochmals zu heilen wäre.

Schließlich habe ich an meinem Artikel des vorigen Monats zu berichtigen, daß die talentvolle Fürstin Metternich, welche sich in den aristokratischen Vorstellungen so ausgezeichnet, nicht Melanie heißt, sondern Pauline. Ich tue dies nicht, weil der falsche Taufname ihrer dramatischen Laufbahn hinderlich sein könnte bei Engagements-Anträgen, sondern aus trockener Liebe zur Richtigkeit.



